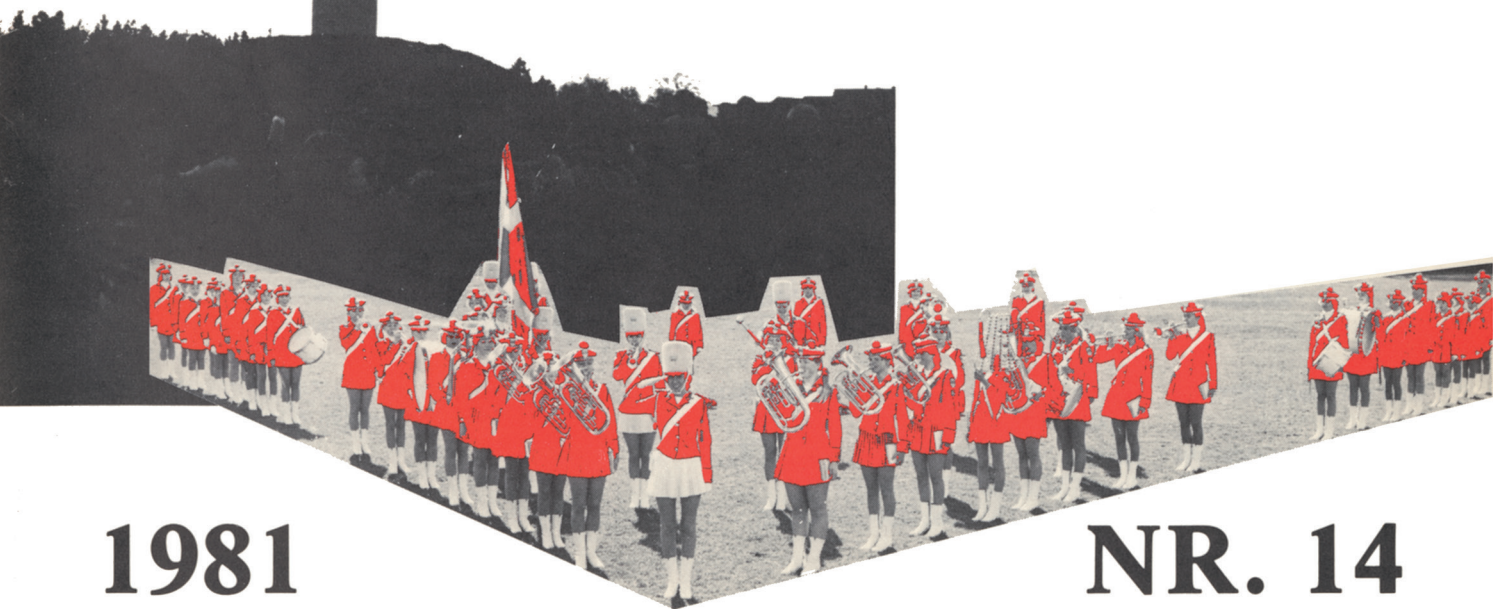


MODSRIL

TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK



1981

NR. 14

4. ÅRG. – 1981 – NR. 14 . LØSSALG: KR. 18 . ABONNEMENT (4. ÅRG. – 6 NUMRE): KR. 96

Indhold

Leder	POLITISK musik	3
Jens Henrik Koudal	Det er underligt skizofrent at spille folkemusik for penge	5
Karin Sivertsen	Musik og de fortrængte følelser	10
Sven Fenger	Musik og musikliv i »fattigfirserne« (3)	13
	SAM og den alternative pladeproduktion	
Anmeldelser		
Jens Henrik Koudal	Hvor fløj ånden fra studenteroprøret (bl.a.) hen?	15
Lars Nielsen	Engelsk folkemusikrevival	18
Henrik Adler	»En oversættelse«???	19
Lars Ole Bonde	»At leve i en tid, vurdere og tage stilling«	21
Kurser, konferencer, festivaler		
Jens Henrik Koudal og Lars Ole Bonde	Folkemusik og festivaler	24
Gudmund Rydning	Nordisk sommeruniversitet	27
Geir Johnson	Rapport fra den internationale konferansen for populærmusikkforskning	28
Debat og kommentarer		
Carl Bergstrøm-Nielsen	Om skematismens spøgelse i MODSPIL	29
Hans Juul Christensen	Vedr. artikel i nr. 12	29
Karin Sivertsen og Hanne Tofte Jespersen	Den rytmiske musik i Danmark	31
Nye bøger		35
Nye plader udgår i dette nummer		
Redaktion	Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen, Jens Henrik Koudal, (ansvarshavende for dette nr. er Lars Nielsen), Peter Busk Laursen, Søren Schmidt og Karin Sivertsen.	
Redaktionens adresser	Modspil, c/o PubliMus, Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C. Modspil, c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 København K.	
Administration	Kroghs Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.	
Tryk	Jørn Thomsen Offset, Kolding.	
Adresseændring og abonnement	meddeles til Kroghs Skolehåndbog.	

musik

Musikkurset på Den rejsende Højskole i Tvind.

1. august 1981 til 1. august 1982.
30 deltagere, 2 lærere.

Kursusforløb:

1. periode: 1 måneds forberedelse til
2. periode: 1 måneds turne og studierejse i Østeuropa.
3. periode: 3 måneders bearbejdelse og formidling med koncerter, endvidere opsparring til
4. periode: 4 måneders rejse med fly til USA – Mexico – Cuba.
5. periode: 3 måneders bearbejdelse og formidling og orkesterlederkursus.

1. periode varer 1 måned og foregår på skolen.

1. Vi dygtiggør os på selvvalgt instrument indenfor brassband besætning med slagtøj.
2. Vi lærer at spille efter noder.
3. Orkestertræning. Vi spiller til arrangementer på skolen og f. eks. til demonstrationer arrangeret af Landsforeningen Danmark mod Krig.
4. Vi sætter en bus istand til brug i Danmark og på rejsen.
5. Hver deltager skal modtage en 1/2 times daglig klaverundervisning.
6. Vi laver skolens sangkor.
7. Studier om Østeuropa efter 2. verdenskrig.
8. Vi syr vores egne uniformer.
9. Vi øver 10 cirkusnumre med musik til.
10. Vi tager os af holdets økonomi og vedligeholder de huse vi bor i.

2. periode varer 1 måned og foregår på busrejse.

Vi koncentrerer os om 3 østeuropæiske lande, hvoraf Albanien er et af dem.

Vi optræder på fabrikker, skoler, kulturhuse og på gaden. Vi bor hos lokale folkløregupper, som vi inviterer til Danmark.

Hele rejsen er præget af busliv, daglig orkestertræning, individuel dygtiggørelse og oplevelse af musik brugt på en ordentlig måde.

Repertoiret på turen er: Marchmusik, underholdning, cirkus og korsang.

3. periode varer 3 måneder og foregår på skolen.

Politisk musik

På en af de første rigtige forårsdage blev der på Strøget i København uddelt en lille folder fra Tvindskolerne. Den fortalte, at man på Den rejsende Højskole havde planer om at oprette et musikkursus med start i august 81 og med orienteringsweekend for alle interesserede i løbet af sommeren.

Nogle har vel gennem tiderne undret sig over at man på Tvind ikke har lavet kurser med musik, når nu så mange unge er interesseret i musik, men her var det altså. Folderen røg i lommen og kom først frem i S-toget på vej hjem. Men så blev den også studeret flittigt. Brassband? Sy egne uniformer? Lære at gå i takt og spille samtidig? Var det virkelig fra Tvind? Eller var det fra Frelsens hær?

Det var fra Tvind. Og ved nærmere eftertanke kan man måske se en logik i at det musikkursus, Tvind tilbyder, er sat i en meget fast ramme, og at det drejer sig om at spille i en større gruppe. Denne tendens bekræftes af udsagn i en antologi skrevet af tidligere elever og lærere på Tvind. Mette Brandt, der var på Tvind i 1977, beskriver heri nogle af de pædagogiske (og politiske) principper skolerne ledes efter:

»Det er altid gruppen der har ret. Du skal stole ubetinget på gruppen. Andet er noget individualistisk fis.

Du skal skippe aktiviteter som at male, tegne, digte, spille o.s.v., med mindre de tjener gruppens formål. De må ikke være udslag af en personlig individualistisk oplevelse som ikke kan bruges til noget i gruppesammenhæng«.

Så er det måske ikke så mærkeligt, at det er brassband og ikke mere individuelt betonedede musikformer, der vælges.

Som musiklærer undrer man sig over planen på en anden led. Tror man virkelig, det kan lade sig gøre at lære folk, der ikke har spillet før at spille brassbandmusik på en måned? Det gør man åbenbart, for der er ingen krav om færdigheder på instrumenterne. Samtidig skal eleverne oven i købet lære at synge i kor, lave cirkusnumre og sy uniformer.

Hvilket musikalsk ideal ligger der mon bag denne plan? Eller drejer det sig ikke så meget om musik, men mere om politik? Politisk musik og musik brugt politisk. Musik bruges i mange politiske sammenhænge. Rock mod racisme, rock mod hårde stoffer o.s.v. Musik brugt i en sammenhæng, der gør den

1. Vi udvider marchrepertoiret og bliver gode til at gå og spille samtidig.
2. Hver deltager skal have mindst tre ugentlige elever fra en af de andre skoler.
3. Hver deltager skal kunne lede en større forsamling i sang.
4. Vi holder mindst 5 foredrag hver om situationen i Østeuropa.
5. Vi sparer penge sammen til næste rejse gennem arrangementer til juleboller og sølvbryllupper. Vi tjener penge ved julearbejde.
6. Vi lærer om USA – Mexico – Cuba.
7. Vi lærer spansk.

4. periode varer 4 måneder og foregår udenfor skolen med flyrejse til USA – Mexico – Cuba.

I USA, verdens højest udviklede industrisamfund – møder vi mennesker med vidt forskellige problemer. Guldprisen stiger mod sky, inflationen går samme vej og madpriserne følger godt med. Vi oplever selv, hvordan mange har svært ved at få madpengene til at slå til. Slumboere, arbejdsløse og fattige landarbejdere lever på sultegrænsen. I en af de farvede landarbejders hytte i sydstaten hører vi om Ku Klux Klan, som igen er på fremmarch - ingen kan vide sig sikker.

Vi har instrumenterne med og optræder.

Mexico – på flugt. Fra landsbyens hytte til storbyens blikskur, fra Mexico til USA – på jagt efter bedre levevilkår, men forgæves.

På Cuba er det 20 år siden, diktatoren Batista blev styrtet af frihedskæmperne. Cubanerne fortæller, hvordan bordellerne og spillekasinoerne forsvandt, hvordan analfabetismen og sulten blev afskaffet. Og hvordan folket på alle områder opbygger et nyt samfund. Vi oplever Cubas rejs musikliv.

5. periode varer 3 måneder og foregår på skolen.

Vi bearbejder og formidler vores oplevelser fra rejsen. Vi deltager i demonstrationer arrangeret af Landsforeningen Danmark mod Krig.

Vi træner hinanden i at blive orkesterledere.

Vi vælger en by hver, hvor vi gerne vil starte et nyt orkester. Gerne en by hvor Ulandshjælp fra Folk til Folk eller Landsforeningen Danmark mod Krig holder til.

Vi hjælper hinanden med fremtiden.

politisk. Musik brugt på en »ordentlig måde« som der står i folderen. På Tvind hedder det brassband for »Danmark mod krig« eller brassband for »U-landshjælp fra folk til folk«.

Når musik kobles tæt sammen med en politisk aktivitet, som i de nævnte tilfælde, vil det ofte være sådan, at musikken underordnes det politiske budskab. Alligevel ligger der alene i valget af musikform f.eks. *rock* mod racisme eller græsrodsbevægelsernes brug af *folkemusik* eller fredsmarchens brug af enstemmig sang med guitarakkompagnement et indbygget ud-sagn. Man meddeler noget alene ved sit valg af musikalsk medium. Og så er det, man kan spørge sig selv, hvilken ideologi der ligger bag, når man på Tvind har valgt at lave musik-kursus med brass og march? Det ligger snublende nær at sætte den valgte musikforms uniformerende tendens i relation til en åndelig uniformering. Kæft, trit og retning i det ydre som i det indre.

Tvindskolerne har jo en erklæret socialistisk målsætning. Men det gør ikke automatisk en bevægelse progressiv, at den lanceres under en socialistisk målsætning eller danner *ydre former* der sikrer gruppens dominans over individet. En bevægelses progressivitet kan kun måles i forhold til bevægelsens indhold – karakteren af det arbejde der rent faktisk gøres. Ser vi på Tvinds musikkursus, er det proklameret socialistisk og kollektivt, men bagsiden af medaljen viser et idealbillede af eleverne som robotter, der med blikket stift rettet mod lederne lader sig programmere ind i en passiv rolle som socialistiske musikaarbejdere. Ingen rokken med ørerne her – ellers er det ud!

I sidste instans må socialisme dreje sig om frihed for mennesket – ikke om tvungen tilpasning under en abstrakt forestilling om det kollektives velsignelse – der er derfor en kolossal modstrid mellem Tvindskolernes målsætning og det menneske og samfundsbillede, der danner baggrund for deres praksis f.eks. deres musikkursus.

Ved en henvendelse til Den rejsende Højskole midt i sommerferien blev det oplyst, at musikkurset desværre ikke var blevet til noget på grund af manglende deltagelse. I en tid, hvor højskoleophold for mange er det eneste alternativ til arbejdsløshed og lediggang var der kun 2-3 tilmeldinger. Man kan håbe på, at der ligger en indsigt bag denne manglende tilslutning.

Karin Sivertsen/Lars Nielsen

Det er underligt skizofrent at spille folkemusik for penge

Interview med Folkemusiksammenslutningens formand, Erling Hansen

Ved Jens Henrik Koudal

I pinsen 1981 blev der i Tønder afholdt et seminar, som mundede ud i stiftelsen af en bred interesseorganisation for folkemusik, Folkemusiksammenslutningen. Anledningen til organisationens dannelse var folkemusikdebatten i medierne i foråret '81. Modspil talte i midten af august med den nye foreningsformand, læreren og musikeren Erling Hansen fra Korsør, om foreningens formål, folkemusikmiljøet i Danmark, Hogagers idé om et folkemusikkonservatorium, folkemusikrevival'ens muligheder for at overleve m.m.

JHK: Hvor stammer idéen til en bred interesseorganisation for folkemusik fra?

EH: Tja, idéen er egentlig ikke ny. Det har i mange år været sådan, at når folkemusikere sad der ud på de små timer, og de tomme pilsnere bredte sig på geledder, og folk var gået hjem – så var vi altid enige om, at det var da også irriterende, vi ikke var organiseret. For det har egentlig altid været noget underligt skizofrent noget at spille folkemusik for penge! Men alle vidste jo også, at det var et større arbejde at skabe en organisation, og derfor blev det aldrig til noget. Så kom imidlertid hele røret omkring musiklovens revision og folkemusikdebatten, og dermed kom Folkemusiksammenslutningen til at udspringe af noget negativt, må jeg desværre sige. Det gik nemlig pludselig op for en hel del af os, at Folkemusikhuset i Hogagers tanker om et »folkemusikkonservatorium« og en »folkemusikbank« var temmelig fremskredne, og at Hogager havde fået placeret sig temmelig tæt ved de bevilligende myndigheder. De konservatorieplaner var en rød klub i hovedet på mange musikere. Da musikloven kun opererede med en merbevilling til folkemusik på nogle få hundrede tusinde kr., kunne vi jo let se, at de lynhurtigt kunne blive slugt af et evt. konservatorium. Og nu er det jo en kendsgerning, at næsten alle folkemusikspillesteder i Danmark hænger med røven i vandskorpen økonomisk set. Man ser en folkemusikgruppe spille en hel

aften for en hyre, som . . . ja, de kunne højst få een blikkenslager til at reparere en enkel vandhane for den samme hyre. Og det er jo ikke fordi spillestederne kører på profit – tværtimod, de fleste steder kører på ren idealisme.

Vi var altså nogle stykker, der fik idéen på samme tid. Samtidig rablede debatten jo af i Information, Musikhjørnet osv. Jeg skrev så et brev til kulturministeren, kulturudvalget og Statens Musikråd og gjorde opmærksom på, at Hogager-fløjen kun repræsenterer en lille del af det danske folkemusikmiljø. Det brev fik masser af underskrifter rundt omkring, og det ledte så frem til, at det ikke drejede sig om at komme med et færdigpakket oplæg, men prøve at lodde stemningen i første omgang. Deltagelsen var virkelig bredt sammensat: alle slags musikere fra amatører til professionelle, folk fra klubberne og festivalterne, undervisere osv. – dog ikke nogle af de gamle spille-mænd, desværre, og det var en alvorlig mangel. Jeg havde i øvrigt indbudt Leif Varmark, men han havde ikke lyst til at komme. Her formulerede folk så deres forskellige behov, og det blev diskuteret, hvordan alle parter bedst kunne støtte hinanden. Resultatet blev, at vi vedtog at stifte Folkemusiksammenslutningen.

Hvorfor kunne de eksisterende fagforeninger, f.eks. Dansk Musikerforbund, ikke bruges?

Dansk Musikerforbund varetager kun en lille del af folkemusikmiljøets interesser, nemlig de professionelle musikeres. De er i virkeligheden ganske få – det er netop karakteristisk for miljøet. De steder, hvor man hyrer professionelle musikere til underholdning, der er det ikke folkemusikere. Men det er slet ikke foreningens formål at blande sig i fagforeningens områder, kæmpe for højere tariffer osv.

Folkemusiksammenslutningens arbejdsområder

Hvis interesser er det så, Folkemusiksammenslutningen skal arbejde for?

Det er musikken, der skal arbejdes for! Som folkemusikmiljøet

fungerer, kan du ikke skille ud og sige, at hvis du blot arbejder for musikerne, så skaber du større udbredelse for folkemusikken, for det gør du ikke. Du er nødt til at arbejde over en bred front. Det er et sammenvævet net: når klubberne har det bedre, har musikerne det bedre. Når festivalfolkene kan samarbejde, kommer det både musikerne og publikum til gode. Når undervisningen bliver bedre, bliver kvaliteten af folkemusikken bedre, og dermed stiger folks respekt for folkemusik i almindelighed. Det er min erfaring, at alle der beskæftiger sig med folkemusik, gør det, fordi de ikke kan lade være, og fordi de ønsker at få flere mennesker til at holde af den slags musik. Folkemusikssammenslutningen skal altså være en interesseorganisation for mennesker, der beskæftiger sig med folke-musik – man kan ikke skille publikum, dansere, musikere, undervisere og klubfolk ud fra hinanden.

I andre musikmiljøer kan der være modsætninger mellem spillestederne som arbejdsgivere og professionelle musikere som lønarbejdere. Findes de modsætninger ikke i folkemusikmiljøet?

Nej – i hvert fald ikke på samme måde. Der findes uhyre få professionelle, og alle de øvrige musikere kender jo klubbernes folk og ved, at de er lige så store idealister, som de selv, og hellere end gerne ville give en ordentlig hyre. Der findes nok en særlig musikerindstilling i folkemusikken: i andre musikformer findes et hav af unge knægte, der høvler løs på guitaren og har en drøm om engang at stå på en stor scene og være stjerne. Der er altså ikke nogen, der giver sig til at spille spillemands-musik med de drømme. Og jeg kender sgu heller ikke ret mange spillemænd, der egner sig til at blive stjerne. Det er ganske almindelige mennesker, der går og passer deres arbejde af forskellig art rundt om i landet og spiller ved siden af – og sådan har det vel egentlig altid været med folkemusikken.

Hvordan forestiller du dig Folkemusikssammenslutningens arbejdsområder helt konkret?

Ja, nu er det jo ikke mig, der skal bestemme, hvad foreningen skal lave. Men ud fra diskussionerne i Tønder osv., kunne jeg forestille mig, at den skal arbejde for en bedre informationsudveksling og kommunikation i miljøet, dvs. mellem foreningens medlemmer. For det andet må den arbejde for at skaffe os en bedre politisk repræsentation (i Statens Musikråd osv.). For

det tredje kunne den arbejde for, at folkemusikken generelt bliver brugt noget mere. Folkemusik er brugsmusik, og kunne tit bruges i stedet for elektrisk »koncertmusik« – man tænker bare ikke på det. Det er f.eks. også vigtigt at lave noget PR over for Danmarks Radio, så vi kan blive fri for den evindelige amerikanske plademusik hver aften. For det fjerde må foreningen prøve at skaffe bedre lokaleforhold for folkemusikken. »Hver by sit spillested« er et godt slagord, når »spillested« forstås som nogle lokaler til rådighed, hvor alle kan komme og spille, synge og danse. Folk har i dag ikke råd til at gå på restaurant med hele familien og danse – men de steder, hvor der findes lokaler til rådighed, der kommer folk med børn og det hele og danser, synger og spiller. Og hvis de vil lære at spille et instrument, så finder de ud af det. Men folkemusikkens rødder har generelt dårlige kår. Selv i Roskilde, hvor der dog er et blomstrende folkemusikmiljø, har de ikke noget fast sted, men må støve byen rundt for at finde lokaler fra gang til gang. Endelig kunne sammenslutningen skaffe transportstøtte, så spillesteder i landets yderkanter også har muligheder for at præsentere ikke-lokale kræfter.

Hvordan forestiller du dig foreningens økonomi?

En del af pengene til administration skal selvfølgelig komme fra medlemskontingentet, men hvis den bliver repræsentativ – og det gør den uden tvivl – så vil vi også søge statsstøtte til driften. Derimod vil foreningen *ikke* sidde og fordele bevillinger til miljøet – det kan kun skabe splittelse, og det var netop det, vi skulle undgå!

Hvordan definerer foreningen »folkemusik«?

Vi vil overlade det til folk, der selv spiller, om de vil kalde deres musik for folkemusik. En akademisk definition er i bedste fald klodset, og . . .

Det er jo ikke kun et »akademisk« spørgsmål, men får helt praktisk betydning f.eks. omkring transportstøtte til spillesteder o.l.

Ja, og hvad gør man med f.eks. Sysseltinget i Hjørring, der også formaster sig til at spille både jazz og beat? Jeg har selv ikke spor imod den slags sammenblandinger. Men foreningen som sådan vil ikke definere, hvad der er folkemusik – og specielt ikke, hvad der *ikke* er folkemusik.

Schottisch i alfabetisk orden

mel og arr.
Erling Hansen



Schottisch i alfabetisk orden

1. violin	Erling Hansen
2. violin	Ole Torben Jensen
Guitar	Jørn Hansen
Bas	Poul Martin Poulsen

Den professionelle drøm er meget lidt udbredt i folkemusikmiljøet

Hvis vi prøver at betragte det samlede folkemusikmiljø i Danmark i dag, hvordan ville du så inddele det?

Det er sandelig svært! Men jeg ville nok inddele i: rødderne, de professionelle og så dem midt imellem.

Der gøres et kæmpestort socialt og musikalsk arbejde på græsrodsplan med undervisning, i medborgerhuse, i klubber og foreninger, i Tingluti, Folkemusikhuset osv. Her blomstrer musikken, men desværre slås man til stadighed med økonomiske problemer.

Hvad de professionelle musikere angår, så er de som sagt meget få, og det er stort set alle sammen visesangere: folk som Niels Hausgaard, Lasse & Mathilde, Poul Dissing, Erik Grip . . . Du kan ikke leve af at spille instrumentalt i dag. Men det er meget vigtigt, at den professionelle del eksisterer, fordi den er med til at give en større folkelig interesse for folke-musik. Spillemandsmusikken er absolut social i sin karakter, men hvis den almindelige mand med jakke og slips *kun* stifter bekendtskab med folkemusikken som to falske violiner og en guitar, der ikke stemmer, så kan man ikke forvente, at han styrter hen for at høre, hvad der sker i klubben næste gang. Det hænger sammen med den tid, vi lever i, men også med musikken. Man skal ikke gøre de gamle spillemænd ringere end de var: der har været fantastisk mange dygtige musikere imellem. De professionelle er altså også vigtige som inspiration for almindelige musikere.

Endelig dem »midt imellem«. De har det svært. De gør et stort stykke arbejde med at tage rundt og spille – af interesse – men de har ofte dårlige arbejdsbetingelser.

Ser du det som målet, at så mange som muligt bliver professionelle?

Nej, jeg kunne f.eks. aldrig selv drømme om at blive professionel, og den drøm er meget lidt udbredt i folkemusikmiljøet. Så ville det jo blive et rent arbejde, og man ville måske miste interessen.

Hogager har taget patent på sandheden

Når vi snakker om folkemusikmiljøet i dag, må vi også ind på Hogager, som du har vendt dig imod

Lad mig sige straks, at jeg synes, de har gjort et vigtigt stykke arbejde i Hogager, og jeg har ingen ønsker om, at Folkemusikhuset i Hogager skulle nedlægges el.lign.

Når jeg har rebelleret, er det, fordi Hogager har forsøgt at tage patent på sandheden om, hvad folkemusik er, og hvordan der skal undervises i den. Musik trives dér, hvor mennesker er og lever deres daglige tilværelse. Den afhænger af de mennesker. Forestillingen om, at man kan lave en legestue som for over 100 år siden er bindegale – man kan heller ikke spille musikken, som den var for 100 år siden. Så bliver det museum – og det er i øvrigt vigtigt, at der findes museer, for der kan vi lære om vores historiske rod. Men vi skal ikke prøve at vende tilbage; jeg ville da heller ikke finde på at gå i tøj fra vikingetiden el. lign.

Hvad synes du konkret om idéerne om en folkemusikbank og et folkemusikkonservatorium?

Jeg går ind for en bank – men ikke i Hogagers form! Nu taler jeg helt personligt og ikke på foreningens vegne. Idéen om at samle en masse bånd med folkemusik, hvor folk så kan låne eller købe båndene, er god. Men det skal laves med forbillende i folkebibliotekerne og ikke med det store og formynderiske administrationsapparat, som Hogager vil bygge op. Det forkerte ved Hogager er netop, at man kun kan få alting som tyggerugbrød, i gennemredigerede udgaver, der ligner hinanden alle sammen. Vi har ingen brug for en bank med 15-minutters gennemredigerede bånd – lad os dog få adgang til alle de pragtfulde spillemands *uredigerede* bånd, og lad os få indtryk af disse *personligheder*! Det koster 4,85 at fabrikere et kassettebånd i dag, og jeg betaler gerne lidt oveni, hvis jeg er sikker på, at pengene kommer spillemanden til gode, at ikke et administrationsapparat i Hogager. Selvfølgelig skal folkemusikerne have penge for deres skabende virksomhed, men KODA-problemet bør løses ved, at folk selv udfylder et KODA-skema – hvorfor skal Hogager gøre det for dem? Igen denne kommissærholdning, som har stødt så mange musikere. Vi har jo ikke adgang til vores egne musikalske rødder og fortid på den måde, og det er vi ærligt talt lidt for voksne til.

Og konservatorie-idéen?

Den er jeg principielt imod – simpelthen fordi man ikke kan lære at spille folkemusik på en skole med eksamen osv. Jo, man kan lære en vis begynderteknik og et antal melodier. Men selve tag'et, den rigtige folkemusik – den lærer man kun i praksis ude omkring sammen med andre spillemand, hvor folk danser osv.

Finder du da uddannelsesmulighederne for folkemusikere tilfredsstillende?

Jeg tror som sagt på begynderundervisning, og ikke på, at man kan uddanne elitemusikere på et konservatorium. Der findes jo uddannelsesmuligheder på aftenskoler, i folkemusikhusene osv. Men jeg kunne ønske mig, at almindelige mennesker kunne få flere muligheder for at komme i kontakt med og lære af de ældre spillemænd. For mange mennesker virker selv Folkemusikhusringens arrangementer tit for indspiste.

Betingelsen for revivalens overlevelse er videreudvikling. Tror du, folkemusikrevivalen vil fortsætte?

Ja, ganske bestemt. Rødderne er nu blevet så kraftige og kvaliteten så god, at 40'erne og 50'erne aldrig vil komme igen. I 50'erne foregik alt jo »på amerikansk«, og folkemusikken var om ikke død, så i hvert fald halvdød.

Revivalen var i sin begyndelse udpræget inspireret af skotsk-irsk-engelsk-amerikansk folkemusik. Men så var der Ewald (Thomsen), det var som at smide ståluld i syre. Han var svær at tæmme og en umådelig inspirator i de tidlige år. Jeg synes, det er fantastisk vigtigt, at revivalen gik hen og blev dansk: vi er produkter af det, der går forud, også musikalsk, det er en del af vores identitet. Det er muligt, der er en smule nationalisme gemt her, det vil jeg ikke sige mig helt fri for – men kendsgerningen er, at revivalen især i de seneste år er blevet mere og mere dansk. Se f.eks. på udviklingen i Roskilde. Jeg tror dog aldrig, revivalen bliver så indædt-nationalistisk, som i Sverige; den angelsaksiske musik vil fortsætte som en sideløbende gren. Men man har set en ny tendens de senere år: flere og flere af de dygtige musikere bliver hængende ved det danske repertoire, mens de før i tiden hoppede over til det skotsk-irske, når de blev teknisk bedre, der skulle de flytte fingrene lidt hurtigere. Det hang nok sammen med, at det aldrig gik op for dem, hvor vanskelig den danske folkemusik egentlig er at spille. Der er i virkeligheden et hav af tekniske udfordringer i den.

Betingelsen for, at revivalen kan fortsætte er imidlertid, at folk videreudvikler musikken. Om den nyskabte musik så er noget værd, det må man prøve ved at spille den: hvis folk ikke gider bruge den, ja, så dur den bare ikke. I denne folkelige udvælgelsesproces ligger en særlig kvalitet. Nogle ganske få genier har evnen til at sætte sig ned og komponere et musikværk, der holder gennem generationer. Men den kvalitet, der

kommer ud af, at hundrede tusinder af mennesker bruger et stykke musik – eller lader være med at bruge det – den er ret uforlignelig. Det giver et andet resultat, men det er uforligneligt!

Note: Man kan melde sig ind i Folkemusiksammenlutningen ved at henvende sig til kassereren: Jørn Rübner-Petersen, Gudhjemsvej 7, 8210 Århus V. Her kan man også bestille et

fuldstændigt referat fra pinseseminaret i Tønder. Sammenlutningen holder sin stiftende generalforsamling i oktober. De tanker om et folkemusikkonservatorium og en –bank, som Hogager har lanceret, kan man få uddybet i tidsskriftet »Musikalsk Folkekultur« eller ved at rekvirere rapporten »Folkemusikbank og folkemusikkonservatorium« direkte fra: Folkemusikhuset, Hogager, 7500 Holstebro.



Det er Erling Hansen til venstre.

Musik og de fortrængte følelser

af Karin Sivertsen

Når jeg i sidste nummer af MODSPIL i artiklen »Stanken der forsvandt« tog udgangspunkt i Rainer Werner Fassbinders film om Lili Marleen, var det for at vise en bestemt fremstilling af forbindelseslinierne mellem samfund – i dette tilfælde et irrationelt autoritært styre, Hitlers Tyskland – og mediet musik. Konklusionen var, at Fassbinder lader de to stå adskilt, han nægter at lade sin heltinde og hendes sang inficere af stanken fra nazismen. I denne artikel, som også tager udgangspunkt i filmen Lili Marleen, drejer det sig om at forstå, hvordan Fassbinder slipper afsted med at fascinere os gennem en sådan fremstilling, som bevidst vender op og ned på vores forestillinger om samfundsmæssige sammenhænge og som hæver det banale og vulgære op som sandt og rigtigt (og her tænkes der ikke kun på sangen, men også på pigen – de to er allerede blevet et, både i pigens, Fassbinders og vores bevidsthed) på bekostning af det politisk heroiske.

Filmens hensigt er klart nok at trække interessen væk fra det politiske/historiske forløb og i stedet sætte søgelyset på de mekanismer, der ligger bag handlingen – afskrælle det ydre og lokke de dybere bevidsthedsmæssige lag frem til overfladen.

Og jordbunden er faktisk gødet for en sådan betragtningsmåde. Det glemte sprog, i Erich Fromms formulering, d.v.s. det ubevidstes sprog, påkalder sig endnu engang opmærksomhed efter at have været stuvet af vejen i en årrække, hvor den vigtigste drivkraft i progressive kredse har været interessen for det *politiske*.

Dette omskift gælder også for det kunstneriske udtryk, hvis man vil tillade denne betegnelse, selv om der klæber en del borgerlige fordomme til begrebet.

I 70'erne var kapitalismekritikken fremherskende i kunsten, udtrykt gennem beskrivelsen af de sociale vilkår under et ubarmhjertigt økonomisk system eller besyngelsen af alternative politiske systemer. Men fra begyndelsen af 80'erne er andre mere individcentrerede former dukket op, f.eks. har lyrikken en stor renæssance i disse år, og i analysen af kulturprodukterne er nøgleordene udtryk som fascination, regression og narcissisme.

Alle tre begreber refererer til tilstand i det forbevidste. Fascination – tryllebundetheden af det følelsesmæssige –, regression – tilbagevenden til barndommens ukomplicerede lykkelige oplevelse –, narcissisme – trygheden ved at vende blikket indad, ved at nyde jeg-oplevelsen. Når Fassbinder bevæger sig ud i temaet nazi-Tyskland, er det for at vise os noget om disse tilstande. Han vil vise, hvordan de opstår som reaktion på et intolerant og ubarmhjertigt samfundssystem. Og han taler ikke kun om en afgrænset historisk periode og et bestemt politisk system; de nutidige vestlige kapitalistiske samfund – ikke mindst Vesttyskland – udøver jo også en massiv undertrykkelse omend med mere raffinerede midler end nazismen.

Det, der er så tankevækkende er, at Fassbinder bruger en sangs historie til at vise os noget om disse oplevelsesformer. Er dette nu tilfældigt?

Kunne det f.eks. lige så godt have været et maleris historie eller en romans historie? Jeg mener ikke, det er tilfældigt. Det er netop karakteristisk, at musik benyttes til at formidle et budskab eller et udsagn, der handler om det enkelte menneskes følelsesmæssige reaktioner på et ydre pres.

Musik har nemlig en meget direkte kontakt til følelsen. Hvor sproget, både det talte og skrevne sprog og sprog som logik i de samfundsmæssige handlemåder, henvender sig til intellektet, henvender musik som sprog sig til dybere følelsesmæssige lag i mennesket.

Hvad der menes med dette, kan anskueliggøres på følgende måde. Lad os forestille os, at vi skal beskrive en følelsesoplevelse, f.eks. en stemning, hvor man føler sig forladt, fortabt, hvor hele verden ser grå ud, skræmmende omend ikke direkte farlig. Denne tilstand vil man gerne beskrive for en ven, men konstaterer at man famler efter ordene, og på et vist tidspunkt får man fornemmelsen af, at intet af det man har sagt, er en fyldestgørende forklaring af stemningens mange nuancer. Vi har i vores sprog ikke midler til at fange denne oplevelses mangedimensionaltitet, fordi oplevelsens karakter refererer til forbe-

vidste lag, følelser og fornemmelser, som endnu ikke er formidlet gennem bevidstheden og derfor heller ikke direkte lader sig forklare i »det bevidste sprog«.

En vej til at formidle oplevelsen kunne så være at spille et

stykke musik, som indeholdt disse følelser; i dette tilfælde f.eks. sangen Lili Marleen. Sangens sprog, d.v.s. kombinationen af tekst, melodi, rytme og akkompagnement formidler denne sammensatte oplevelse.



Det kan lade sig gøre, fordi musik har denne direkte forbindelse til førbevidste lag. For ikke at mystificere den enkle konstatering kan man blot henvise til den oplevelse, næsten alle kender, at man, ved at høre en bestemt melodi, der engang blev spillet under omstændigheder, der var lykkelige, stadig kan opleve denne lykkefølelse, uanset omstændighederne i den nuværende situation er helt andre, ja, måske endda ulykkelige. Her rører musikken ved følelsesmæssige lag, der er stuvet af vejen – måske endda fortrængt, fordi de er ubærlige i den nuværende ulykkelige situation. Men en musikoplevelse kan altså nå frem til dem.

Vender vi os nu i en parentes mod Fassbinders rehabilitering af det banale og vulgære – opdager vi en parallel til den generelle rehabilitering af det u- og førbevidste som legitimt interesseområde. For det banale og vulgære forbinder sig til disse lag, de pirrer den fortrængte seksualitet. Bevidstheden afviser fænomenerne (netop som banale og vulgære), men det ubevidste driftsliv drager dem til sig.

Derfor kan Fassbinder fascinere os med sin film. Vi er spotret ind på denne betragtningsmåde og Fassbinder tager skridtet fuldt ud. Man kan ikke forestille sig denne film lavet for 10 år siden, men det er et interessant tankeeksperiment at prøve at placere den anno 1971 og forestille sig den modtagelse den ville få. Jeg er overbevist om, at den ville være blevet fordømt som ren nazistisk propaganda.

Og så skal vi have knyttet forbindelsen til musik og de erfaringer, denne film kan give os i forbindelse med vores interesse specielt for musik.

Min tese er, at musik kan bruges til at bevidstgøre om de førbevidste lag, vise os narcissismen, regressionen og den blinde fascination som udtryk for afmagt overfor et overmægtigt samfundsmæssigt pres og netop vise os det specielt klart, fordi *den selv er i forbindelse med disse lag*. Med andre ord vise os undertrykkelsen ved undertrykkelsens eget udtryk.

Vi kan iagttage udtrykket i såvel et ydre som et indre perspektiv. I realiteten begiver vi os ganske frivilligt ind i en undertrykkelsessituation, når vi f.eks. holder fest og spiller musik så højt, at ingen kan tale sammen eller forskanser os bag en walkman båndoptager, som sætter en usynlig mur omkring brugeren. Kommunikationen til omverdenen er i begge tilfælde brudt, der er kun individets egen ressource at trække på, hvilket svarer udmærket til det udtryk der ligger i den danseform, vi nu mest kender, enkeltpersoners individuelle dans –

sommetider sammen med en anden, men ikke nødvendigvis.

Den indre undertrykkelse viser sig som forstening og manglende evne til at bryde ud af jeg'ets isolation. Fassbinder har et lysende klart eksempel på dette i sin film, som kan tjene som illustration.

Da Willie er blevet ophøjet til topfigur i det nazistiske system, installeres hun i en luksurvilla, som hun søvngængeragtigt, fuldstændig fascineret, besigtiger. Rundgangen kulminerer, da hun tager et stort spejl ned fra væggen og lægger sig i sengen med det, hviskende sit eget navn. Fassbinder fremstiller her hendes narcissistiske oplevelse, der lukker hendes øjne for hvem, der har givet hende den eftertragtede luksus og hvad der ligger bag det hele.

Hun er lukket inde i sit eget univers.

Musik er med til at fastholde denne type jeg-oplevelse, fordi jeg'et i ekstrem grad kan vegetere under musiklytten. Man kan ikke læse en roman og samtidig vende blikket indad i selvyndelse, men man kan høre musik og gøre det. Musik er dagdrømmenes Nirvana.

I disse musikkens karakteristiske forbindelseslinier til jeg'et ligger imidlertid samtidig dens potentiale – den tætte forbindelse til jeg'et er jo ikke nødvendigvis at betragte som et negativt fænomen – ej heller den frivillige underkastelse under høj musik i en koncert eller festsituation. Det, der er farligt, er den *ubevidste* underkastelse eller den ubevidste dyrkelse af jeg'et. Den positive modpol til denne situation er den tilstand, hvor individet er sig sine behov og følelsesmæssige påvirkninger bevidst samtidig med, at udsynet til verden udenfor individet stadig holdes intakt. I den tilstand kan vi så småt begynde at tale om »det hele menneske«.

Hvilken forestilling om relationen mellem samfund og musik ender vi hermed i? Tydeligvis nok en noget mere direkte forbindelse end den, vi kender fra de mere eller mindre komplicerede afspejlingsteorier.

Jeg vil formulere det på den måde, at det førbevidste, både det kollektivt førbevidste og det individuelle simpelthen *er samfund*. Mennesket er en del af samfundet – *den vigtigste del* – det er opfattelsen af samfundet som udelukkende bestående af produktionssfæren og den dertil knyttede overbygning af statslig eller kulturel art, der er forkert.

Og hvis mennesket er *samfund* er også det menneskelige førbevidste *samfund* og således er der en naturlig forbindelse mellem musik og samfund.

Musik og musikliv i »fattigfirserne« (3)

SAM og den alternative pladeproduktion

af Sven Fenger

»Det svækker musikkens udtryk og eventuelle mobiliserende virkning at blive kørt ind i store systemer, hvor det hele drejer sig om salgstal. Budskabet og energien forsvinder, og hvis den nye musik bliver indfanget af de kommercielle, ja, så er noget af vores formål gået fløjten«.

Sagt af en SAM-medarbejder i august 1980.

Da jeg startede på denne artikelrække, havde jeg naturligvis også den sk. alternative pladebranche i tankerne. Jeg havde en klar fornemmelse af, at det ville være oplagt at portrættere DANSK SAM. Fordi SAM er et distributionsled og derved et samlingspunkt for alternative plade- og båndudgivelser. Fordi det er opbygget efter forbillede i SAM og Plattlangarne i Sverige, som i de sidste ti år har opnået en stadig stærkere position der. Fordi det er SAM's klare formål at distribuere den alternative musik ud til et stadigt større publikum, og at gøre det så effektivt og professionelt som muligt. Og endelig fordi der i SAM's vedtægter ikke er nogen entydig snæver opfattelse af, hvad der skal distribueres. Kravet er blot, at musikken fungerer i det alternative miljø, at den er økonomisk bæredygtig, og at den er resultatet af en kollektiv arbejdsproces.

Alt dette har ved nærmere eftersyn også vist sig at holde stik. Men – og der er et men – SAM har ikke slavisk fulgt den udvikling, man forestillede sig, da organisationen blev oprettet i 1978. Perspektivet var dengang, at SAM skulle være det organisatoriske og det politiske samlingspunkt for en dansk musikbevægelse.

Det siger sig selv, at det var en fantastisk krævende opgave, man hermed stillede sig. En lille organisation, bestående af små og økonomisk svage pladeforlag, med kun 5 sk. lønnede aktivister, skulle, omend ikke hamle op med, så dog eksistere ved siden af de store distributionsselskaber DGC og Polygram. I starten var man derfor indforstået med, at man måtte koncentrere sig 100% om at få systemet til at køre. Senere kunne man så arbejde med de mere indholdsmæssige sider, således at SAM virkelig blev katalysatoren og ikke blot distributionsledet for musikbevægelsen.

I dag er SAM primært et teknisk organ for den alternative pladeproduktion. Direkte adspurgt svarer SAM-medarbejderne selv, at SAM er et funktionsled, der ikke lægger politiske linier, men derimod repræsenterer summen af de politiske linier – eller profiler – det samlede antal tilknyttede forlag repræsenterer. Simpelthen fordi der i de forløbne 2½ år ikke har været overskud til de store indholdsmæssige diskussioner.

At SAM så indirekte alligevel har haft en katalysatorfunktion skyldes udelukkende, at SAM som organisation betragtet har været en garant for, at små alternative pladeselskaber har kunnet se dagens lys, at »umulige«, men spændende pladeprojekter er blevet realiseret og endelig, at de større alternative forslag har fået fast grund under fødderne og har kunnet markere sig på markedet. Netop fordi SAM organisatorisk og internt arbejdsmæssigt er »blevet voksen«, og fordi de meget brede optagelseskriterier fra 78 stadig gælder.

Men tilbage står, at hvis man vil have et mere konkret bud på, hvor den politiske musik står i dag, så må man gå et skridt videre og kontakte hvert enkelt forlag. Og det gjorde jeg så.

Jeg skrev til flg. tre SAM-tilknyttede forlag: AMAR, Genlyd og Irmgard og stillede dem bl.a. flg. spørgsmål:

»Hvad lægger I mest vægt på, når I vurderer, om en gruppe eller en person skal udgives hos jer?«, og »Prøv at give en definition på jeres udgivelsespolitik«.

Det var ikke tilfældigt, at jeg valgte disse forlag. De repræsenterer hver sin tendens og giver som sådan et meget godt indtryk af, hvor bred musikbevægelsen er idag: Forenklet sagt er AMAR det forlag, der repræsenterer den progressive og politiske rockscene i København med rødder tilbage i 70'erne. Genlyd er primært Århus-scenens forlag, og endelig er Irmgard forlaget for den nye bølges, det nye oprørs, stormtropper.

AMAR svarede med bl.a. flg. stikord:

... »Socialistisk, men ikke partipolitisk. Kollektivt (50%-50%): Dvs. at halvdelen af underskud/overskud ved en produktion går i en fælles kasse. Aktivistisk: både kunst-

nere, teknikere og produktionsfolk arbejder aktivistisk mod betaling, hvis produktionen ellers spiller sig hjem. Miljøbevidst: dvs. at miljøet på AMAR er et produkt af den opdragelse, en kulturgeneration fik i 60'erne og 70'erne, med de græsrodssymboler, vi kender idag (OOA, Nej til EF, Kvindebevægelsen, Bøssebevægelsen, Christiania osv.) Skal det samme udtrykkes ved differentierede pladeudgivelser, må det blive: Fra politiske rockgrupper som Jomfru Ane Band og Malurt sammen med new wave musik som SW 80, via revypladen »Natlæggen« til instrumentalplader som f.eks. Buki Yamaz, Kamæleon og Cox Orange sammen med den specielle folkemusik som BAZAAR står for«.

Genlyd svarede bl.a.:

»Hvis man kender til Genlyd's repertoire, vil man vide, at det er opdelt i flg. grupper:

Rockmusik (f.eks. Gnags og Voxpop),

Børnemusik (f.eks. Bjarne Jes Hansen) og Konsulent- og bistandsmusik (f.eks. selvfinansierede demobånd).

... Vi, kollektivet omkring Genlyd, der tar' stilling til et givet projekt, gør det ud fra den musik, vi selv kan li', samt ud fra at tekstmaterialet skal ha' et rimeligt fodfæste i den tid og verden, vi lever i ... Når man er et forholdsvist lille forlag, må man paradoksalt nok vurdere materialet strengt kommercielt også. Forstået på den måde, at vi ikke har råd til at lave et stort underskud på 1. udgivelsen, hvorimod store selskaber kalkulerer med to og tre udgivelser, før det gi'r »pote«.

Irmgard, »selskabet, som det ikke er værd at ofre et Pioneer anlæg på«, »selskabet som forhandlerne ikke vil kendes ved«, »selskabet som du kan teste din forhandler på« og »selskabet for hvem plader er andet end plasticprodukter og vaskepulver«, svarede, at de ved hjælp af en ordbog og med bistand fra en ven med et højere lictal end de selv havde, havde forstået mine spørgsmål derhen, at jeg gerne ville vide noget om, hvilke tanker de gjorde sig i forbindelse med deres udgivelser. Svaret var kort og godt:

»Om musikken er ny, provokerende, normændrende. Om vi personligt kan lide den. Om vi personligt kan lide gruppen som mennesker«.

Brevet sluttede med denne tankevækkende sætning:

»Ræbende kastede kunden sig over den lille IRMGARD single, der lå og småfes af velvære«.

Det man umiddelbart kan læse ud af disse svar er, at ord som alternativ modkultur faktisk er realiteter for disse mennesker. Det er ikke kommercielle foretagender i gængs forstand. Miljøet omkring forlaget, kollektiviteten og kærligheden til produktet er de egentlige drivkræfter. Og køberen skal føle, at man får noget igen for de penge, man smider over disken. Omskrevet til andre termer forekommer brugsværdiaspektet her at være vigtigere end bytteværdiaspektet. Noget man som socialist til enhver tid må støtte og hjælpe videre.

Så vidt, så godt. Men er produktet så 80'ernes politiske musik? Udtrykker musikken – gennem teksten, gennem sin fremtrædelsesform, i kraft af den sammenhæng, den indgår i – visioner om et bedre samfund og/eller forholdet den sig til det bestående? Frigør den fantasi og energi? Og angiver den retningen for fantasiens og energiens udfoldelse?

Konklusionen på dette må være, at det, der umiddelbart forekommer at være SAM's svaghed – at det er et funktionsled uden mere præcise politiske overtoner – faktisk reelt viser sig at være en styrke. *Fordi* organisationsformen sikrer, at der *kan* eksistere en pladeproduktion med et socialistisk indhold. Om indholdet så er socialistisk, må vurderes i hvert enkelt tilfælde. Men, som sagt, for mig at se er rammerne i orden.

Efterord.

Tag ikke fejl af, at vi befinder os i 80'erne, osse selv om den ovenfor skitserede organisationsform direkte har sit udspring i 60'ernes ungdomsoprør. Når jeg skrev, at SAM siden starten er »blevet voksen«, så mente jeg, at det i dag er højeffektivitet og professionalisme der præger foretagendet. De sk. »lønnede aktivister« her er en helt anden slags aktivister end de, der i sin tid var tilknyttet Demos, Musik of Lys etc. Dengang var det visionerne, de endeløse diskussioner, der var vigtige, og ord som effektivitet og professionalisme var tilsvarende noget, man betragtede med en vis skepsis og foragt.

En »lønnet SAM-aktivist« i dag ved, hvordan et distributionsselskab skal køre, for at kunne overleve. De alternative forlag der klarer sig, er ligeledes rationelt organiseret udi mindste led. Når Genlyd's »aktivist«, Jan Tronhjem, der bl.a. er ansvarlig for selskabets marketingsafdeling, skulle tænke over og svare på mine spørgsmål, så skete det uden for arbejdstid. Før var der simpelthen ikke plads.

Anmeldelser

Hvor fløj ånden fra studenteroprøret (bl.a.) hen?



Nord Nytt. Nordisk tidsskrift for folkelivsforskning, nr. 9, 1981. Tema: Teori-kritik-praksis. Arbejderkultur-folkeminder-folkekultur. Red. af Flemming Hemmersam. 120 s., pris 40 kr. (studerende dog 21 kr.)

Billederne på forsiden af dette tema-nr. af Nord Nytt afspejler redaktionens bestræbelser med nummeret: I midten ses Evald Tang Kristensen og Louis Pio, fornedet ses en 1. maj demonstration omkring første verdenskrig, og øverst danser folk fra Albertslund Folkemusikhus omkring majstangen i en skov. Evald Tang Kristensen og socialismen er de *teoretiske* inspirationskilder, der gennem *kritik* af borgerlig videnskab og kulturpolitik skal føre til en *praksis* i folkekulturens tjeneste i dagens Danmark. Den marxistiske inspiration har kendetegnet dette udmærkede tidsskrift for »etnologi, folkemindvidenskab og beslægtede fagområder«, siden det i 1978 blev genoplivet. Bag bladet står studerende og yngre forskere fra hele norden, men bladet er ikke kun et universitetsanliggende, idet det samtidig er meddelelsesblad for forskningsinstitutioner, museer, arkiver o.l. Bladet har siden '78 beskæftiget sig med bl.a. den i England så udbredte »oral history«, arbejdererindringer, arbejderfamilien, folkløstisk videnskab siden 1968, folkemedicin og eskimologi. De enkelte numre (hvoraf det foreliggende altså er nr. 9) har været ret forskellige både kvantitativt og – så vidt jeg kan bedømme – kvalitativt. Men også for musikfolk med interesse for folkekultur i bred forstand har der ind imellem været idéer og inspiration at hente til undervisning og (især) forskning.

Det foreliggende tema-nr. om »arbejderkultur-folkeminder-folkekultur« er redigeret af Flemming Hemmersam; men forordet er skrevet af Hemmersam og Leif Varmark i fællesskab – og det er nok ikke helt tilfældigt. Nummeret indeholder dels »bidrag til oparbejdelse af en historisk materialistisk forskningsstrategi og -teori«, nemlig afsnittet om »Studiet af

arbejderkultur«, div. forskningsoversigter, »Brudstykker til rød folkløstisk håndbog«, en kongresrapport om »Arbejderkultur und Volkskunde« og boganmeldelser. Dernæst kan man i afsnittet »Folkeminnevitenskap og vitenskapsteori« finde kritiske betragtninger over især norsk folkløstisk. Og endelig er der artikler med eksempler på alternativ forskningspraksis, nemlig Varmarks afsnit om »folkekultur og kulturpolitik«, Kildegaard Hansens »Hverdaglig kulturpraksis« (om billeders betydning for studiet af dagligdag og livshistorie) og Svend Aage Andersens refleksioner over »Arbejdererindring og arbejderkultur«. Intentionen om at lade nummeret indeholde eksempler på både teori, kritik og praksis synes således opfyldt. Men vigtigt er det jo, hvordan de tre ting hænger sammen.

Nu skulle man umiddelbart tro, at det var svært at lade sig inspirere at både Louis Pio og Evald Tang Kristensen. Ganske vist skrev førstnævnte i sine unge dage et lille skrift om »Sagnet om Holger Danske«, men Kristensen var ikke politisk interesseret i almindelig forstand og skriver endda i sine erindringer om sin medfølgende fotograf på en rejse i 1895: »... vi var ikke altid enige, da han var en Del socialistisk anlagt« (Minder og Oplevelser IV, s. 74). – Men i det markante forord kan man læse nummerets »programerklæring«:

For Hemmersam/Varmark er *folk* synonymt med *arbejderklasse*, og folkekulturen (»de fattiges kultur«) oprindelig i antagonistisk forhold til højkulturen. Denne folkekultur lever stadig i dag på land som i by, men o. 1870 kom den ind i byerne i forbindelse med afvandringen fra land til by, og efter dette tidspunkt kan man p.gr. af industrialiseringen og arbejderbevægelsens opkomst tale om en arbejderfolklore/arbejderkultur i byerne. Etnologer og folkløstisk i Norden opfordres til at »solidarisere sig med folket eller arbejderklassen, skrive og udforske folkets/arbejderklassens kulturhistorie, i kritisk dialog være med til at udvikle deres kultur, dvs. gå ind i kulturpolitiske problemstillinger, oparbejde en historisk materialistisk forskningstradition og få den ind på universiteterne, dvs. tilrettelæggelse af undervisning og forskning«. Og hele det nuværende videnskabelige miljø omkring folkekulturen inkl. Dansk Folkemindesamling affejes, fordi det »kan anskues som a) ideologiproducent, b) kulturimperialistisk generalstab, c) vare- og markedsanalyseinstitut, d) propagandacentral og e) beskyttet arbejdsplads«.

Et ordentligt slag i bolledejen! Det er forfriskende at se ånden fra studenteroprøret i '68 (folkeånden?) flyve endnu – selv om man også kan komme så højt op, at overblikket sløres og man må droppe argumenterne. For os udenforstående ser det ud, som om faget folkemindevidenskab har udviklet sig utroligt meget de sidste 15 år, og som om der sker en hel del spændende og relevante ting på Dansk Folkemindesamling – men det kommer selvfølgelig an på, hvad man sammenligner med. Kravet om at »vælge side« må i hvert fald ikke komme til at betyde, at kun bestemte fagretninger eller partistandpunkter kan få adgang til f.eks. materialet på Dansk Folkemindesamling. Åbenhed og kritik, tak!

Såvidt »programerklæringen«. I selve nummeret har jeg blandt de teoretiske diskussioner fået mest udbytte af de fire norske indlæg om »Folkemindevitenskap og vitenskapsteori«. Kjell Hansen har f.eks. en spændende diskussion af ideologibegrebet og kommer frem til, at krisen i faget i dag skyldes, at faget har afstået fra at være ideologisk nyttigt for nogen som helst i samfundet udenom. Det er en situation, der også truer (i hvert fald dele af) musikfaget i Danmark i disse år. Ola Grövdal mener, at norsk folkemindevidenskab i angst for at miste sin »objektivitet« har kastet sig over mekaniske funktionsmodeller på bekostning af at udvikle helhedssyn – også en problemstilling, der kan genfindes i musikfaget i Danmark (selv om der glædeligvis hos Gyldendal er en musikhistorie på vej, som vil forsøge at skabe en syntese af 70'ernes nye indsigter indenfor faget). Viseforskeren Velle Espeland betoner, at folkekulturen må støttes på egne præmisser – dvs. man må støtte aktiviteten frem for et bestemt repertoire – og interesser sig som folkløstisk for »den mængde av popgrupper som har vokse fram etter Vømmøl spelemannslag. Lokale band som syng på dialekt om lokale tilhøve«.

Fl. Hemmersam har begået en teoretisk tour de force, »Videnskaben om arbejderkultur og arbejderfolklore«. Den slags teoretiske statusopgørelser må til med mellemrum, og kan inspirere andre fag. Interessant er f.eks. hans deling af den herskende kultur i 1) borgerskabets egen kultur, 2) folkelig kultur og 3) populær kultur (»centraldirigeret, profitorienteret og markedsført kultur . . .«) – stof til overvejelse, selv om jeg ikke tror, man kan stille det så enkelt op, bl.a. fordi både den folkelige kultur og »populærkulturen« knytter an til nogle uforløste behov hos os allesammen (jfr. Shubidua, Gasolin eller den

kværnende symaskine af klassisk musik i radioen). Jeg bifalder altså intentionen om at prøve at nyformulere folkloristikens videnskabsteoretiske grundlag (hvis indhold jeg selvfølgelig må afstå fra at referere og diskutere her). Det teoretiske skoleridt truer dog undertiden med at blive et mareridt, når vi når frem til begreber som »ret, sæd og skiks bytteværdi« og »ret, sæd og skiks merværdi« (s. 15). Hemmersams ambitionsniveau er beundringsværdigt højt – men de abstrakte teorier må unægtelig vise deres værd gennem praktiske analyser før de for alvor bliver interessante. I denne artikel får man dog i det mindste salt til brødet, hvorimod samme Hemmersam spiser os af med det rene intet i »Brudstykker til rød folkloristisk håndbog«, som skal forestille at gennemgå Marx, Engels, Lafarquet, Gramsci med fleres syn på folklore og arbejderetnografi, Wolfgang Steinitz' syn på arbejdersang og –folkesang samt den kommunistiske sovjetiske, østtyske og kinesiske folkloristikks udvikling på ialt 10 sider! Resultatet er her, som i Hemmersams to andre forskningsoversigter, et citatmareridt, som er svært at bruge til noget. Så hellere en udførlig bibliografi, eller endnu bedre – som i Kjell Hansens præsentation af L.A. Whites teorier – en gennemarbejdet fremstilling og vurdering af en forfatters teorier.

Blandt de tre eksempler på alternativ folkloristisk praksis, vil Leif Varmark selvfølgelig have størst interesse for musikfolk. Studenteroprørets gamle parole om »forskning for folket, ikke for profitten« er her ført ud i livet gennem hans skildring af »Folkemusik i Hogager«, »Folkemusik og undervisning«, »folkemusik og forsamlingshuse« og »Albertslund folkemusikhus«. Her fortæller han om grunden til, at »jeg har brugt det meste af min studietid til arbejdet med at opbygge Albertslund Folkemusik(hus?) i stedet for at sidde og gabe over forelæsningsne på universitetet« – en »identificering med folkekulturen og dens folk«, der har annekteret Evald Tang Kristensen så meget, at Varmark endog taler om »Kristensen-Knudsen-linien« (Knudsen er lederen af folkemusikhuset i Hogager, Thorkild Knudsen, som Varmark støtter sig til i sit folkemusikarbejde)! Pladsen er ikke til at referere Varmarks artikel – læs selv – men den er heldigvis ikke så goldt polemisk, som hans artikler i folkemusikdebatten i *Information* i foråret, og giver derfor et spændende indblik i denne særegne folkemusikalske fløjs arbejde. Om den store fascinerende folkemindeindsamler Evald Tang Kristensen så i længden

vil kunne blive ved med at kunne lægge navn til »Hogager-fløjens« kulturpolitiske arbejde er en anden sag. Det vil uden tvivl blive diskuteret i forbindelse med de nærmeste års større udgivelser af bøger om og af ham (de første bliver Joan Rockwells biografi samt genudgivelsen af Kristensens egen »Gamle Kildevæld«, begge her i efteråret). I øvrigt er Albertslund folkemusikhus i sommer begyndt udgivelsen af tidsskriftet »Musikalsk folkekultur«, og hvad enten man, som jeg synes, at det varmarkske folkemusikbegreb er for snævert eller ej, så er det guf for musikfolk.

Alt i alt et inspirerende pust fra et par nabofag, der, når man forsøger at forholde sig materialistisk og kulturpolitisk til musikvidenskaben og folkemusikken, egentlig er ganske beslægtede med vores. Nummerets hovedproblem er nok, at det kniber med at få integreret og frugtbargjort teorien i praksis (og omvendt), og at ånden fra studenteroprøret truer med at blive en noget tvivlsom »folkeånd«. Men vi kunne trænge til en tilsvarende »teori-kritik-praksis« diskussion om musikfaget i Norden!

Jens Henrik Koudal

Engelsk folkemusikrevival

af Lars Nielsen

Fred Woods: Folk revival – the rediscovery of a national music.

Blandford press, 1979, 133 s., kr. 71,35.

Fred Woods bog er det første forsøg i England, på at få et overblik over revivalen, der i England er ca. 20 år ældre end i Danmark. Selvom området er stort og uoverskueligt, lykkes det Woods at give et godt rids af udviklingen og situationen som den tegner sig i dag. Der nævnes mange navne på musikere og grupper, navne der ikke altid siger danskere så meget, men mange af de kendte bliver placeret i forhold tradition, revival eller moderne folkemusik. Woods deler folkemusikere ind i tre kategorier: »Traditionals« (de »gamle« der synger oprindelige sange), »revivalists« (de »unge« der synger de gamle sange i mere eller mindre traditionelle arrangementer) og »contemporary songwriters« (de »unge« der synger nye sange, egne eller andres), men det hele kaldes folkemusik.

Bogen begynder med en beskrivelse af traditionen. Først indsamlingerne fra slutningen af det 19. årh. og op til begyndelsen af det 20. med folk som Cecil Sharp, Vaughan Williams og Percy Grainger og med holdninger som »at man fandt det svært at tro, at uuddannede arbejdere sang modalt – at folkesangen var død og at indsamlingsarbejdet nærmest kunne sammenlignes med arkæologi – at det bestemt ikke var alt, hvad de gamle sang, der var traditionelt«. Materialet blev ofte udgivet med klaverakkompagnement og med teksterne omskrevet for det bedre borgerskabs øjne.

Den yngre generation af indsamlere, V. Williams og P. Grainger var knapt så dogmatiske. Grainger havde forstået, at det var vigtigt ikke blot at optegne den gennemsnitlige version, men også alle varianterne og han gik ind for brug af indspilningsudstyr.

Fra Sharps død i 1924 til begyndelsen af 50'erne lå indsamlingsarbejdet næsten stille og kom først igang med revivalen i 50'erne.

I afsnittet om den traditionelle sang beskrives udviklingen fra perioden efter 2. Verdenskrig, hvor kun få traditionelle

sangere var kendte, og kun kendte af en lille kreds, hvor de lokale pub'er var »koncertstedet« og hvor publikum var det samme år efter år – til revivalen hvor mange traditionelle sangere blev fundet frem af mølposen og hvor revivalisterne blev solister, der rejste rundt fra pub til pub. Det fik en interessant konsekvens. Det traditionelle »copyright-system«, der bestod i en respekt for en sangers sange, »no one would sing old Charles songs while Charlie was still capable of singing them himself« blev ødelagt. Rent juridisk tilhører traditionelt materiale, ifølge den engelske copyright-lov af 1911 og 1956, den samler som optegner eller indspiller den pågældende sang eller den redaktør som tilføjer et par fraseringsforslag. For de traditionelle sangere betød revivalen også, at de begyndte at optræde professionelt i koncertsale under helt andre omstændigheder end i den lokale pub.

Afsnittet om den traditionelle instrumentalmusik omtaler kort de engelsk/skotske folkemusikinstrumenter, f.eks. con-tina, sækkepiber og fløjter og deres udøvere.

Bogens største afsnit handler om revivalen – delt op i sang-revival, instrumentrevival, »Works in the regions« (folke-musikken i England er i højere grad end i Danmark egnsbestemt), »Practical aspects of the revival« (om økonomi for kunstnere og klubber), »New developments« (om forsøg på fornyelse dels i retning af rock og dels i retning af middelaldermusik) og »Contemporary song« (om de unge der synger nye sange).

Afsnittet indledes med et kort rids af den musikalske situation i England i 50'erne – trad. jazz, skiffle, Tommy Steele, Cliff Richard osv. I et forsøg på at finde nye musikalske veje, fandt man bl.a. den traditionelle folkemusik og inspirationen kom bl.a. fra en række udsendelser i BBC produceret af Ewan Mccall. Hele revival-afsnittet er præget af mange navne på musikere, grupper, sange og pladeindspildninger. Generelt kan siges, at mens revivalen startedes af folk med dybe rødder i traditionen var 2. generation middelklassefolk, der havde lært sangene fra radio eller plader, sangbøger eller af hinanden og altså manglede kontakt med traditionen. Det siger sig selv, at disse folk umuligt kunne synge arbejdersange med samme indlevelse som de oprindelige fortolkere, men uden tilgang af nye folk ville revivalen hurtigt dø ud.

Et af bogens mere diskuterende afsnit handler om forsøgene på at videreudvikle musikken. Flere forsøg har været gjort, de

færreste har været rigtig vellykkede, men to har skilt sig ud ved i det mindste at være mere sejlivede end de andre. Den elektriske rockprægede behandling af folkemusikken er den ene. Traditionelt materiale udsat for bas, trommer og guitar og et varierende antal traditionelle folkemusikinstrumenter og med Fairport Convention som den mest kendte gruppe. Den anden tendens søger tilbage i tiden og forsøger at påvise en sammenhæng mellem de traditionelle temaer og middelaldermusik. Det gøres ved at udsætte sangene for instrumenter der kendes fra renæssancemusikken, krumhorn, zink, gambler osv., og det gøres af grupper som Trevor Crozier's Broken Consort, Gryphen og City Waites. Spørgsmålet Fred Woods rejser er, om bearbejdningen tilføjer nye dimensioner eller om det er rent gimmick?

Han mener selv, at det er gimmick, at det ikke ændrer musikken i god eller dårlig retning. Den elektriske bearbejdning gør at folkemusikken bliver kendt af folk der normalt ikke lytter til den slags musik og det kan ingen have noget imod, men der er mange der har noget imod, at man bearbejder den gamle musik overhovedet. Mens elektrificeringen er et forsøg på at kombinere gammel musik med ny teknik, er kombinationen folkemusik og renæssanceinstrumenter et forsøg at »vise« materialets alder ved at udsætte det for de gamle instrumenter og lade det klingende resultat være »bevis« for, at de gamle melodier nok stammer fra renæssancen. Som bevis duer det ikke, som teori er det spændende og bør udforskes nøjere, som fornyelse af sound'en har det ikke rigtigt slået an overfor et bredere publikum.

Det tilladelige i at bearbejde folkemusikken på den ene eller anden måde diskuteres heftigt både i England og Danmark. Mærkeligt nok er det altid nutidige forsøg på fornyelse der angribes. Ingen har tilsyneladende tænkt over, at klassiske komponister gennem århundreder har brugt folkemusikken som kilde til deres kompositioner og vel og mærke med en nedladende holdning som ingen af de moderne fornyere kan beskyldes for.

Fred Woods når i sin bog at rede en masse tråde ud, at placere en masse navne i forhold til de udredte tråde og at stille en del spørgsmål til hvordan og hvorhen folkemusikken i England og i mindre grad Skotland og Irland bevæger sig. Det er en meget inspirerende bog, også for den der er interesseret i dansk folkemusik. Den engelske revival er ca. 20 år ældre end den

danske og den har derfor gennemløbet problemer og diskussioner som også vil komme i Danmark. Vi hverken kan eller skal undgå debatten, fordi den har været ført i England, men med kendskab til den engelske kan vi frugtbar gøre vores diskussioner til gavn for folkemusikken i Danmark.

Fred Woods kendskab til folkemusikken stammer fra hans arbejde som redaktør af »Folk Review«, som pladeproducer og som medarbejder på BBC's folkemusikprogrammer.

»En oversættelse???«

Forlaget Notabene har i 1980 udsendt bogen »Rocksociologi« af Simon Frith, oversat af Anna-Lise Malmros. Bogen udfylder ved sin fremkomst på det danske marked det tomrum, der eksisterer omkring rockmusikkens historie, når den skal nå udover heltedyrkelsen og diverse udvandede biografier. På denne måde synes jeg, det er en god bog at udgive. Imidlertid har jeg nogle kommentarer til brugbarheden af bogen for et dansk publikum – men derom senere. Først vil jeg kort skitsere og kommentere bogens indhold.

Simon Frith (SF) har tilrettelagt bogen i tre hovedafsnit. Det første beskæftiger sig med *ungdom og musik*, det andet omhandler *rock-industrien* og det sidste afsnit er om rock'ens myter og *rock'ens ideologi*. Inden jeg går over til at se nærmere på disse tre afsnit, har jeg lyst til at skrive om den redaktionelle tilrettelæggelse af bogen. Det virker højst irriterende, at bogens indholdsfortegnelse er placeret sidst i bogen. Det er med til at gøre bogen uoverskuelig – især når man først dumper ned i SF's forord, der handler om de intentioner, der er med de forskellige afsnit. Det virker forvirrende ikke først at have kastet et blik på en indholdsfortegnelse, så man kunne orientere sig om, hvor man var henne i bogen. – For sent opdager man indholdsfortegnelsen i bogen – og for sent opdager man oversætterens bemærkninger. Det sidste er ikke mindre vigtigt, for det er her, man f.eks. får oplyst, at 5. og 6. klassetrin i England ikke tilsvare de samme klasse- og alderstrin i Danmark. Man burde fra forlaget have overvejet dette nøjere. Nå, men til bogens indhold.

SF fastslår i første hovedafsnit, at der er en tæt forbindelse mellem ungdom og rockmusik. Efter en tung og noget tør teoretisk beskrivelse af forskellige (angelsaksiske) ungdomsteorier og deres subkulturelle, konsumtionsteoretiske og psykosociale placering påpeger SF hullerne i disse indfaldsvinkler: de går alle langt udenom ungdomsgruppernes forankring i arbejdsfæren. Med et historisk udgangspunkt i »teddy-boys«, »mods«, »rock'ere«, »skinheads« og »punks« bearbejder SF sin kritik af de andre teorier. Beskrivelsen er rammende og konkret.

Et andet af SF's opgør med tidligere ungdomsteorier er disses placering af musikken. SF mener, det er forkert, at lade musikken få en så central placering, som den har i de eksisterende materialer. Det er SF's påstand, at musikken i højere grad leverer en »kontekst« – et miljø – til en bestemt ungdomsgruppe, mere end at den skulle være et centralt indhold i ungdommens fritid. I samme forbindelse sætter han spørgsmålstegn ved musikken som identitetsskabende faktor. Musikken er på linie med andre kulturelle udtryk (mode, »livsstil«) med til at definere ungdommens identitet, men grundlæggende er identiteten hentet fra ungdomsgruppens placering i produktionslivet. SF argumenterer overbevisende og klart for sine iagttagelser, og selv om bogen er lidt tør og vissen her i starten, er disse teoretiske opgør alligevel på sin plads.

Andet hovedafsnit handler om rockmusik og musik-industri. Det er et yderst detaljeret afsnit om forskellige funktioner indenfor pladebranchen – hvilke folk med hvilken viden er der brug for ved en pladeproduktion? Efter dette følger en beskrivelse af de forskellige led i hele pladeindustrien (fra vinyl til detail-handel), og en konkret beskrivelse af multi-koncernen EMI (verdens største pladeproducent?) Herefter følger en beskrivelse af pladeselskabernes kamp om medierne – om de kommercielle og statsejede radiofonier. Afsnittet har ophobet mange oplysninger, men er nok mere værd leksikalisk end lyrisk.

Det sidste hovedafsnit omhandler rock'ens myter – rock'ens ideologi. Her er SF virkelig godt kørende. Han lander præcist på de »svære« steder – på de fortrådte knyster – og han overlever. Med tungen lige i munden beskæftiger han sig med temaer som »kunstner overfor håndværker«, »kunst og kommercialisme«, »rockmusikkens påståede tætte kontakt med publikum overfor industriens maskepi«, »sorte og hvide musikere«,

»kropslig og intellektuel musik«, »manipulation og egen-kultur«. Denne myte-gennemgang er skrevet i sammenhæng med en material-historisk forståelse for myternes opståen og brugbarhed. SF har et skarpt blik for, hvad der sker med rock'en gennem 60'erne, hvilke massekulturelle forsøg, der tilbagesendes, og hvilke der gror videre. Det er en detaljeret og brugbar sociologisk analyse.

Det er SF's konklusion på hele bogen, at rock'en hverken er folkekunst eller elitekunst som generelt fænomen, men først og fremmest er massekultur – masseindustri. Men derfor behøver man ikke at tro, at industrien totalt behersker musikken – tværtimod, mener SF. Kun meget få selskaber har mod og kapital til at forsøge at skabe nye behov – nye markeder – men et kreativt forsøg fra »basis« efterfølges lynhurtigt af en klam kommerciel hånd. SF mener, at til syvende og sidst er »slaget om rockmusikken« en kamp mod pladeselskabernes stadige forsøg på at begrænse rock'en til blot og bart at være underholdning. SF's bog er et forsøg på at komme udover disse grænser – og det gør han udmærket.

Imidlertid indebærer *oversættelsen* et problem. Ikke den rent sproglige – forstås! Problemet er imidlertid, at en af SF's styrker ligger i *den konkrete beskrivelse af engelske ungdomsgrupper forankring i produktionsprocessen*. Er det overhovedet muligt at »oversætte« en engelsk punk-bevægelse til danske forhold? Efter min mening er der alt for store forskelle i det materielle fundament for en engelsk punker og en dansk til at det umiddelbart kan lade sig gøre. I Danmark er punk-bølgen jo netop et kulturelt fænomen – først og fremmest. Og dette stiller et langt videre spørgsmål: hvordan kan man overhovedet oversætte de engelske henholdsvis de US-amerikanske ungdomsgrupper til dansk? Bli'r det ikke nemt udelukkende kulturelle fænomener, fordi informationerne om de udenlandske ungdomskulturer er forbeholdt mellemlagets unge?

SF kritiserer med rette de fleste ungdomsteorier for at være abstrakte og uden klasseanalyse. På dette niveau er bogens brugbarhed på *danske* forhold imidlertid tvivlsom. Fordi vi ikke kan bruge SF's konkrete analyser af ungdomskulturerne, men faktisk blot kan bruge analyserne til skabeloner for, hvordan man kunne gå til værks i Danmark, forbliver analyserne – og bogen – en noget abstrakt diskussion om indfaldsvinkel osv. Netop på *danske* forhold er de »kulturelle« udtryk væsentlige at analysere, fordi udgangspunktet herhjemme ikke direkte er

de produktionsmæssige forhold, men *kun* kan forstås i deres *analogi* med de oprindelige ungdomsbevægelser i England og USA. Derfor burde bogen i det mindste have indeholdt et efterord, hvor der blev gjort opmærksom på dette forhold – eventuelt med en konkret analyse som udgangsposition. Som bogen står her, lægger den desværre op til lidt for lette forklaringer på de danske ungdomsbevægelser.

Det samme brugbarhedsproblem er til stede i afsnittet om radioen. De engelske og US-amerikanske forhold svarer mest talt ikke til DR. Analysen kan derfor ikke konkret anvendes på danske forhold, omend vi ved at læse afsnittet kan få at vide, at en analyse af radioen i rock-sammenhæng, er vigtig. Afsnittet om rock'ens ideologi er derimod umiddelbart det lettest brugelige, og afsnittet er med til at gøre bogen interessant og spændende. Man kunne i denne forbindelse undre sig over, at rock'ens ideologi er så international.

Men altså: vil man vide noget om engelske rock-forhold, så er bogen en grundig præsentation af forskellige analyser på et konkret niveau – og bogen kan i denne sammenhæng være brugbar, da meget af musikken (og den kulturelle overbygning med den) jo eksporteres til Danmark.

Henrik Adler

»At leve i en tid, vurdere og tage stilling«

Poul Nielsen: Hjerte og hjerne i musikken. Udg. af Troels Andersen, Per Kirkeby og Tage Nielsen, Borgen 1980. 185 sider, kr. 126,00.

Myten om Odysseus er ikke blot en af de centrale myter om manden, patriarken, den er også en nøgle til forståelsen af det borgerlige samfunds psykologi. Historien om Odysseus' 10 farefulde år på havet og hans sejrige hjemkomst er i Homers heltepos også et rystende vidnesbyrd om sejrens omkostninger. Odysseus' list, hans evne til at overvinde naturen og

beherske sin omverden hænger uløseligt sammen med hans evne til at beherske sig selv.¹⁾ – Den voksende erkendelse og indsigt, som oplysningen som kulturhistorisk proces lever af, har sin pris, ikke mindst på sansningens område. Dette uhyre komplicerede samspil mellem samfundsudviklingen og den psykiske udvikling er emnet for Horkheimer & Adornos store afhandling om »Oplysningens dialektik«²⁾ Myten om Odysseus' møde med sirenerne, som i Horkheimer & Adornos tolkning simpelthen ophøjes til myten om musikken i det borgerlige samfund, viser nok deres syn på Oplysningens problematik tydeligere end noget andet: »Odysseus anerkender sangens arkaiske magt, idet han, teknisk oplyst, lader sig lænke. Han bøjer sig for lystens sang og spolerer både den og døden. Den lænket hørende vil til sirenerne som enhver anden. Men han har blot truffet den forholdsregel, at han, skønt han er hjemfalden til dem, ikke bliver deres offer. Han kan (. . .) ikke komme til dem, thi de roende svende med voks i ørerne er døde, ikke kun for halvgudinderne, men også for den kommanderendes fortvivlede skrig. Sirenerne har fået deres, men det er i den borgerlige urhistorie allerede neutraliseret til længslen hos den, der sejler forbi (. . .) Siden Odysseus' lykkeligt mislykkede møde med sirenerne er alle sange betændte, og den samlede vesterlandske musik lider under den modsigelse, som sang i civilisationen er – det som samtidig udgør den bevægende kraft i al kunstmusik«³⁾

Ikke for ingenting optræder Odysseus og hans møde med sirenerne flere gange i det nye Poul Nielsen-udvalg »Hjerte og hjerne i musikken«. – »Betændelsen« i den borgerlige musik-kultur, dens fremtrædelsesformer, dens årsager og mulighederne for indgreb er centrale studieobjekter i hele Poul Nielsens kritiske, musikfilosofiske forfatterskab. Hvis man som jeg er Poul Nielsen-freak er denne bog, hvori 26 tekster af meget forskelligt omfang er optrykt, en selvfølgelighed som nyt medlem af bogsamlingen. Få musikfolk i dette land har formået at tale så klogt, engageret, provokerende og nuanceret om musik, som Poul Nielsen gjorde det. Derfor er det godt at gense gamle artikler og møde »nye«, som man ikke fik læst, dengang det var nu.

Og alligevel. Bogen giver mig nogle betænkeligheder, hvis jeg som anmelder skal se lidt ud over min egen læsetip. Som antologi er bogen ikke helt let at blive klog på. I første omgang kan man undre sig over, at en let tilgængelig artikel som

»Musikkens Vinterrejse« (Kritik nr. 14, 1970) genoptrykkes, mens en uhyre vigtig og næsten utilgængelig artikel som »Øksen ligger ved træets rod«, en Beethoven-analyse (i det dupliserede »Festskrift for Povl Hamburger, 1971) der er den primære baggrund for den optrykte artikel »Sociologisk værkanalyse«, ikke er medtaget. Man kan også undre sig over de mange trættende gentagelser af hovedtrækkene i Adornos biografi og bibliografi. På den anden side giver de mange store og små artikler om Frankfurter-filosoffen selvfølgelig den specielt interesserede mulighed for at se kontinuiteten og brudfladerne i Poul Nielsens Adorno-opfattelse. Tilbage står spørgsmålene: Hvorfor har de 3 udgivere, Troels Andersen, Per Kirkeby (der også står for det meget rammende omslag) og Tage Nielsen, valgt som de har? Hvad er det for et billede af Poul Nielsen, de har villet tegne/tegner? Per Kirkebys efterord giver noget af et svar, men lad mig først sige noget om bogens indhold.

Der er tale om tekster fra perioden 1963–72 inden for så forskellige genrer som anmeldelser, værkanalyser, nekrologer, faglige introduktioner og debatindlæg, kronikker, sågar et prosadigt. En blanding af videnskabelige og mere dagsaktuelle, populariserende tekster. Indholdsmæssigt er billedet knap så broget. Der er to gennemgående temaer i antologien: Det meste af bogens 1. halvdel kredser om Th. W. Adorno – som eksponent for den kritiske teori (Frankfurterskolen), som indfaldsvinkel til en samfundsrelateret musikforståelse, som musikfilosofisk udfordring. Og næsten hele 2. halvdel kredser om den musikalske *modernisme*. Lidt udenfor falder den afsluttende titel-artikel, en overordentligt spændende studie i dialektikken mellem følelse og intellekt, som den fremtræder i musikhistoriens sejlivede konflikter mellem praktikere og teoretikere, mellem »inspiration« og »kølig konstruktivisme«. Denne artikel vil jeg imidlertid lade ligge her. – Samlet viser udvalget Poul Nielsens kolossale alsidighed og engagement, at han var »en evig spørger«, som Per Kirkeby skriver i efterordet. Samtidig er PN's faglige kompetance en konstant mærkbar baggrundsfaktor, der er medvirkende til at sikre mange af teksterne blivende værdi.

Modernisme-teksterne behandler emnet bredt: der er rapporter om udviklingen i Darmstadt, nyenkelheden herhjemme, modernismens æstetik og filosofi (hvor Adornos ex- eller implicite tilstedeværelse naturligvis er obligatorisk); der er en

række analyser, bl.a. af Per Nørgaard- og Ib Nørholm-værker, og 2 Stravinsky-artikler, som stadig er meget spændende i kraft af deres påvisning af, at den »klassiske« modsætning mellem den neoklassiske og den serielle tradition ikke er så entydig endda (og de viser samtidig, at PN's teknisk-musik-analytiske »bagland« var langt mere opdyrket end Adornos). Og der er den stadig meget spændende studie i forholdet mellem »Marxisme og modernisme«, hvor Lukacs og Adornos modernisme-kontrovers diskuteres. – Modernismen behandles i forhold til den klassiske tradition, det moderne samfund, kulturindustriens produkter (poppen) og beatkulturen. Selvom PN's tekster om det nyeste nye naturligvis må ses i historisk lys, synes jeg, han slår nogle gevaldige skævere i sit Adorno-inspirerede opgør med kultur-industrien, studenteroprøret og »beat-ideologien«. Trods PN's principielle dialektiske indfaldsvinkel virker nedgøringen af studenteroprøret mest som et unuanceret Adornodefensorat, og udhængningen af beatideologiens anti-intellektualisme fremstår elitær og uden sans for ungdomsmusikkulturens psykiske og sociale dimensioner (dette gælder altså de *her* aftrykte indlæg, – i andre tekster har PN, der også sluttede op om Hans Jørgen Nielsen berømt-berygtede »attituderelativisme« og dens principielle anerkendelse af vidt forskellige, samtidigt fungerende kultur»systemer«, behandlet beatkulturen langt mere nuanceret). – Dette problem er nok ikke uden sammenhæng med Adorno-artiklernes fællestreik: Der er næsten udelukkende valgt tekster, der relativt ukritisk *formidler* As (musik)filosofi. Der opregnes ganske vist problemer i flere af teksterne. Men bortset fra i »Sociologisk værkanalyse« (1972) er der ikke tale om gennemførte analyser og/eller problematiseringer af Adornos tankegang. Her er man stadig henvist til Adorno-kritikken i hovedværket »Musik og materialisme«. Som introduktioner er flere af teksterne fremragende arbejde, men som helhed fastholder udvalget af Adorno-artikler Poul Nielsen som Adorno-discipel. Det er i mine øjne ikke uproblematisk. Lad mig give et eksempel: En hjørnestein i Adornos tænkning er forholdet mellem teori og (politisk) praksis. Herom skriver PN – som karakteristisk af A – at »det dialektiske forhold mellem teori og praksis godt kan indebære, at en »teoretisk« indsats som f.eks. skribentvirksomhed i sig selv kan opfattes som »praktisk aktion«« (s. 47). Og med denne fortolkning som baggrund skoser han så de prakticistiske studenter, der afbrød As forelæsninger og for-

langte en anden form for praksis. På samme måde lader PN Adornos kompromisløse »teoretiske praksis« (der ofte fremtræder som praksisangst) stå uanfægtet på populærmusikområdet, når han f.eks. slutter artiklen »Musik som ideologisk trøstefunktion« med flg. citat: »Det eneste, man kan foretage sig uden at gøre sig for store illusioner om resultatet, er at formidle sin erkendelse af tilstandene og i øvrigt inden for det fagligt musikalske område, såvidt det er muligt, arbejde henimod, at der indtræder et relevant og erkendende forhold til musikken i stedet for ideologisk konsum . . .« (s. 55)

Per Kirkeby siger i sit efterord, hvor han med rette fremstiller PN's virkelighedsforpligtede arbejde som et alternativ til den normalakademiske »vægtløshed«, at »Pouls lidenskab mødte lidenskaben i Adornos værk«. Problemet i bogen er, at denne lidenskabernes konfrontation ikke aftegnes i sit fulde omfang. Der tegnes gennem tekstudvalget et billede af Poul Nielsen som en modernismens mand, teoretisk med fødderne på Adornos skuldre, i kritisk praksis vendt mod såvel den moderne kulturindustri som spekulative tendenser inden for kunstmusikken som radikale prakticistiske tendenser inden for politikken. Sådan var Poul Nielsen også, men billedet er retoucheret. At PN's forpligtelse på »at leve i en tid, vurdere og tage stilling« fik mere radikale udtryk end bogen antyder, vil jeg afslutningsvis give nogle eksempler på.

I den i øvrigt meget nyttige bibliografi, som findes bagest i bogen, mangler af en eller anden grund essayet »Skal man undervise i musik?«, oprindeligt holdt som oplæg ved den Nordiske Musikkonferens i Trondheim 1975. Dette essay er en stærkt polemisk tekst med kolossale spring imellem fremstillingsniveauerne, som bl.a. skabes af emner som politisk økonomi, erkendelsesteori, musikhistorieskrivning, moral og kulturpolitik. Men teksten har glasklare, erkendelsesteoretisk begrundede pointer, der – citeret idag – har bevaret deres aktualitet. Jeg citerer:

»Hvad bør da gøres? Skal vi ingen musikundervisning have? Skal man undervise i musik? Strengt taget er det ikke nødvendigt, men spørgsmålet må paralleliseres med spørgsmålet: skal man give seksualundervisning? Musik er en naturlig livsyttring, men så forkrøblede er menneskene jo blevet i dette samfund (derom har både Freud og Adorno grundigt belært os), at der nok kan være brug for at undervise i de naturlige livsyttringer – sålænge roden til alt ondt: adskillelsen af håndens og

hovedets arbejde, består. Undervise ja, men uden disse forbandede pegefingre fra oven og ned, undervise så menneskene kan få midlerne i hænde til at frigøre sig, til at nå den livsfylde, som er livets mening«.

Og med adresse til universiteterne: »Hidtil har videnskabsmændene blot betragtet verden, hvad det drejer sig om nu, er at ændre verden, skrev Marx som bekendt. For os betyder dette: vi skal fortsætte med at forske og undervise i musik og videnskab, men vi skal også gribe ind, så godt vi formår, i al vor afmagt. Vi skal være med i kulturpolitik og kulturkamp, uddannelses- og fagforeningspolitik (. . .) Dette opgør må fortsætte. Og jeg er ikke i tvivl om, hvor vores plads bør være, hvis vi tager vores humanisme alvorligt: blandt de undertrykte«.

Lars Ole Bonde

Noter:

- ¹⁾ En indgående analyse af Odysseen og Odysseusmotivet i litteraturen findes i Mads Thranholm: »Fragmenter af rejssens mytologi«, Gyldendal 1979.
- ²⁾ Max Horkheimer og Th. W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, 1944. Dansk udgave: *Oplysningens dialektik* (v. Per Øhrgaard), 1972.
- ³⁾ *Oplysningens dialektik*, s. 70–71.

Sommeren '81 har som sædvanlig budt på en række kurser, konferencer og festivaller. MODSPIL bringer her rapporter fra tre af dem.

Folkemusik og festivaller

Nogle tanker efter Skagen Visefestival

I foråret 1981 begyndte den landsdækkende engelske folkemusikorganisation PERFORM sit virke som interesseorganisation for folkemusikmiljøet. Det er imidlertid tankevækkende, at organisationen har fundet det bedst at afstå fra at definere begrebet folkemusik. Men det er fuldt forståeligt, for det er meget svært – om ikke umuligt – at finde en definition, der rummer det brede spektrum af musikformer og –miljøer, som i dag almindeligvis kaldes folkemusik eller »folk«. Har Evald Thomsen og Bob Dylan overhovedet noget tilfælles? Det kan endda ofte være svært at afgrænse folkemusik fra rockmusik, for hvad skal man gøre til det afgørende kriterium? Skal man betone folkemusikkens instrumenter og sound (hovedsagelig akustiske instrumenter – violin, guitar, bas, harmonika, banjo, fløjte/penny-whistle . . . ?), dens rytme (som regel uden afterbeat?), dens sociale tilhørsforhold (arbejderklassen, arbejdsfolk i bred forstand, mellem laget?), eller skal man lægge hovedvægten på en særlig brugssituation og funktion (en musik, der udtrykker almindelige menneskers erfaringer, og hvor der ikke er nogen særlig distance mellem udøvere og publikum?).

Vi fik disse spørgsmål op at vende, da vi besøgte Skagen Visefestival, som afholdes hvert år i slutningen af juni måned. Hvilken slags folkemusik kunne man høre her? Ja, man kunne finde traditionel irsk, skotsk og engelsk

musik, men også påvirkning fra Music Hall, ragtime og blues: De Danann, Kontraband, McEwans Export, The Ian Campbell Folk Group, Alex Campbell, Vin Garbutt, Jenny Beeching. Man kunne høre blues og country & western og anden musik fra Amerika og resten af kloden: Jef Jaisun, de lokale helte Autumn Rain m.fl. Og man kunne naturligvis finde et bredt spektrum af nordisk visesang fra Lillebjørn Nielsen og Nordiska Visfyren til Niels Hausgaard, Poul Dissing og »Mette og Marianne«: endelig kunne man finde nordisk instrumentalmusik som Steinar Ofsdals slåtter eller Tramps spillemandsmusik.

Udbuddet er altså bredt, men når vi ser tilbage, falder det i øjnene, at det var næsten umuligt at komme til at høre traditionel dansk balladesang og spillemandsmusik. Indirekte kan dette måske ses som festivalens samlede kommentar i årets hidsige folkemusikdebat, – som en polemisk afstandtagen fra Hogagerfløjens repertoire. Den eneste, der i Skagen direkte refererede til de eksisterende uenigheder inden for dansk folkemusik, var Niels Hausgaard. Han gjorde på sin vanlige venligt-ætsende facon publikum opmærksom på, at han til et bestemt nummer havde stemt sin guitar en lille smule falsk – i håb om også at blive anerkendt som folkemusiker i Hogager! – Det var den traditionelle folkemusik. I den modsatte ende at spektret ligger folk-rock'en

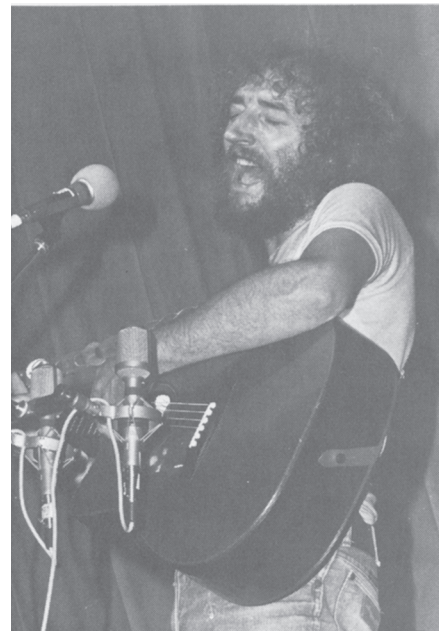
tydeligt nok uden for arrangørernes centrale interesse, og det samme gælder stort set venstrefløjens nye »politiske« folkesang (selv om den sidste var repræsenteret, bl.a. af Lillebjørn Nielsen). Endelig savnede vi musik fra Færøerne og Grønland. Festivalen ønsker at afspejle nogle hovedtendenser i 60'ernes og 70'ernes folkemusikrevival, og det gør den udmærket. Men den prøver ikke at afspejle de lidt mere usikre og provokerende tendenser, og bliver derfor alt for pæn og forudsigelig. Man savner nytænkning, eksperimenterende strømninger, udvikling . . . Det er karakteristisk, at den fremragende, eksperimenterende franske folkemusikgruppe Malicorne under festivalen var i Danmark for første gang – men optrådte i Roskilde!

Men selvfølgelig var festivalen også i år en stor succes. Og måske kan der være grund til at diskutere lidt mere indgående, hvorfor? En umiddelbar nærliggende grund kunne være, at alle de engagerede folkemusikere udfoldede sig på et højt kunstnerisk niveau. En anden kunne være, at publikum ved festivalen er meget venligt – og måske ikke særlig kræsent. En tredje, at festivalkomiteen med sin programlægning på forhånd sikrede sig mod fiasko eller utilfredshed.

Den første af ovenstående forklaringer er efter vores mening notorisk forkert. Selv om festivalen på mange måder er et overflodig-



Niels Hausgaard



Vin Garbutt



Alex Campbell laurbærkranses af konferencier Peter Friis



Poul Dissing

hedshorn af navne og oplevelser, var der lang fra altid rimelig overensstemmelse mellem indslagernes kvalitet og publikums begejstring. Hvilket leder over i de to andre forklaringsmuligheder. – Skagen-festivalens publikum er et »godt publikum«. Åbent, modtageligt, lydhørt, begejstret. Det blev da også »rost« af mange af de optrædende. For fleres vedkommende dog med en brod i taknemmeligheden. Som Ian Campbell sagde: »I er et fint publikum, men I er nu ikke gode til at synge med – vel!« Eller man kan pege på en typisk situation under Vin Garbutts fremragende sæt: Allerede to takter inde i en jig for pennywhistle klapper publikum taktfast med. Hvorefter Vin Garbutt – meget atypisk – bryder af og siger: »I haven't finished yet!« – En venligironisk kommentar til den begejstrede applaus som ukritisk, pavlovsk reaktion.

Men selvfølgelig ligger det også i programlægningen. Der er ikke mange satsninger i det officielle program. Hovedindslagene er gamle kendinge, (idiot)sikre navne. Og blandt de nye indslag savner man – som nævnt – det kontroversielle, det udfordrende, det eksperimenterende, både hvad angår musik, tekst og (med Niels Hausgaards stærkt engagerede skandaleindslag fra sidste år i venlig erindring) selve formen, fremførelsen. – Man kunne, for at sætte sagen på spidsen, sammenligne festivalens programpolitik med det, som i amerikansk TV-produktion hedder »laveste fællesnævners princip«. Og det er i hvert fald ikke via dette princip – og med den i øvrigt glimrende konferencier Peter Friis som fremtidens alternative Otto Leisner. Skagenfestivalen fortsætter som en miljøskabende og – udviklende faktor i dansk musikliv.

Et problem er det også, at den store publikumsinteresse søges imødekommet med store og alt for lange arrangementer: Hver af de tre aftenkoncerter i Den nye Badmintonhal havde 1200–1500 tilhørere, præsenterede fem sæt optrædende og varede 6½ time! Ikke al folke-musik kan tåle sådanne forhold (rent bortset fra, at lyden i venstre side af hallen, hvor vi

sad, virkede irriterende uprofessionelt mixet med en overstyret bas og ofte forkert balanceforhold mellem de enkelte instrumenter). Den musik, som klarede sig bedst under disse forhold, var *dels* den robuste, udadvendte sang, der blev fremført med et sikkert entertainement (som Vin Garbutt og Poul Dissing), *dels* den glatte og upersonlige underholdning (Mette og Marianne, Nordiska Visfyren). Derimod passer dine forhold ikke til Niels Hausgaards lavmælted – eller rettere, de truer med at bringe ham over i en »pæn« entertainerrolle – de passer ikke til Fisker-Thomas' enkle sange og stadige appelleren til publikum, de passer ikke til Jenny Beechings intime klub- og kabaretsstil, og de passer slet ikke til Tramps spillemandsmusik – alene af den grund, at der ikke var noget dansegulv! Mange af de optrædende søgte at løse problemet ved at lære publikum at synge med på omkvædet – men det lykkedes (som antydnet ovenfor) kun tilfredsstillende enkelte gange. Problemet er principielt: Man gør vold på en del folkelig musik, når man vil blæse den ud gennem et kraftigt forstærkeranlæg i en stor hal til et lyttende publikum – i de tilfælde hvor musikkens natur kræver en anden brugssituation og funktion. Nogle af de tre store koncerter kunstnere burde være skilt ud og have haft mere intime forhold at spille under – så havde publikum samtidig haft flere valgmuligheder. (Og så kunne man passende lade det, der med et udtryk, som grænser til svindel, sælges som et »partoutkort«, gælde til *alle* festivalens arrangementer).

En anden fare ved en stor, institutionaliseret folkemusikfestival er, at amatørerne får for dårlige kår – og det synes vi egentlig, at de har i Skagen. Det ytrer sig bl.a. ved, at havnen og festival camp'en er blevet to »uofficielle« centre under festivalen. Arrangementskomitéen burde sikre nogle små, uprætentiøse steder rundt om i byen, hvor amatørerne kunne mødes og spille for hinanden – og sammen.

Det er fristende til slut at sammenligne Skagen-festivalen med landets anden store folke-

musikfestival, nemlig den i Tønder (der afholdtes fra 26. til 28. august – dagen før dette nummers dead line). Her er så mange arrangementer så mange forskellige steder, at publikum bliver tvunget til at vælge (mellem fransk, tysk, skandinavisk, amerikansk og (især) irsk-skotsk-engelsk musik). Musikken er placeret i spillesteder, der passer til dens karakter. Udbuddet indbefatter også præsentation af nye navne og nye tendenser, og indbefatter ud over forskellige slags koncerter også workshops, Ceilidh's og andre »jamsessions«, gademusik, dansearrangementer for hele familien – og mulighed for at komme til at spille sammen med andre amatører/professionelle. – Festivalens stærke angelsaksiske orientering gør måske, at man savner lidt mere nordisk musik, og det skal ikke nægtes, at også i Tønder voldte mixningen og forstærkningen af lyden undertiden problemer. Men festivalens hovedproblem er, at den ikke må blive større end de 20–25.000 mennesker, som i år skal have besøgt den, hvis den skal bevare sit afslappede, næsten intime præg fremover. Og det problem har vi ingen patentløsning på!

Folkemusik i bred forstand er mange ting, og ikke alt kan være repræsenteret på en tredages festival. Men een ting mangler på alle landets større rock- og folkemusikfestivaler uden at man tænker over det (for det betragtes åbenbart som en selvfølge): Bevidst højreorienteret musik. Tankevækkende! Er det en følge af disse musikmiljøers karakter – eller har det gamle ord ret, at »onde mennesker har ingen sange?«

Lars Ole Bonde & Jens Henrik Koudal

Nordisk sommeruniversitet

I forbindelse med NSU's årlige sommer sesjon i år, holdt på Askov Høyskole 2.–10. august, møtte krets 9 hvis tema og arbeidsområdet er alternativ musikk.

Kretsen har bakgrunn i den progressive musikkbevegelsen som vokste opp på slutten av 60-tallet. Her kan nevnes organisasjoner som Mai og Samspill i Norge, diverse plateselskap, Musikkens makt og teltprosjektet i Sverige, og i Danmark: Demos osv. Nå er det på tide å oppsumere erfaringene fra disse bevegelsene på en måte som gjør at vi kan dra nytte av dette i dag.

Vi forsøker å forholde oss til dagens musikk på en seriøs måte. Den konjunkturbevissthet som preger programledere i musikk-sendinger i radio og TV, samt journalister i pop-aviser akter vi å motvirke ved for det første en historisk perspektivering, og for det andre ved å utvikle et begrepsapparat for å forstå underholdningsindustriens produkter og funksjoner. Altså hva som formidles, hvordan det formidles og hvorfor. Dette begrepsapparatet vil forhåpentligvis senere vise seg å bli fruktbart i pedagogiske sammenhenger.

Kretsens berettigelse ligger i at den er det eneste forum for en slik diskusjon på nordisk basis. Forumet forsøker å slå bro mellom praktiske musikkarbeidere og universitetsfolk. Samt å være et kontaktnett for den personlige utdannelsen til de som er med, og med en mye åpnere diskusjonsform enn på akademiene.

Som utgangspunkt for de forskjellige diskusjonene på sommersesjonen hadde et lite fellespensum blitt lagt opp. Dette var: Johan Fornås: Musikkrorelsen en motoffentlighet? Simon Frith: Rocksosiologi og Philip Tagg: Analyse av affekt i ABBA's Fernando.

Så litt om programmet de forskjellige dagene: Etter presentasjonsrunden på mandag, innledet Lars Mjøseth om sammenstøt mel-

lom motkulturer/subkulturer og kulturindustri. Lars pekte på, at kulturindustrien har absorbert visse av de motkulturelle særtrekkene i kommersielt henseende. Diskusjonen etterpå dreide seg blant annet om i hvilken grad den motkulturelle kjernen i disse musikkformene er blitt ødelagt via denne prosessen. Og i hvilken grad popindustrien sender ut produkter som har kimer til mot-ideologi i seg.

På tirsdag presenterte Rune Hagen en oversikt over pønk og ny-veiv fra London til Tromsø. Rune mente det hele hadde begynt som et: »rebel without a cause/brain«, altså en aggressiv utblåsning rettet mot alle autoriteter, venstresiden inkludert. Antiintellektualismen var iøynefallende.

Bevegelser som rock against racism har imidlertid ført til en bevisstgjøring og venstredreining hos pønkere. I ordskiftet ble det hevdet at pønk bevegelsen kunne betraktes som en kritikk av venstrefløyen, spørsmålet ble dermed hvordan vi kunne forholde oss til dette. Sentralt i diskusjonen stod også de anarkistiske tendensene og organisasjonene innenfor pønkmiljøet som i følge Rune grep stadig sterkere om seg.

Onsdag gikk med til forskjellige utflukter. Og på torsdag viste Henrik Koudal tendenser i dansk folkemusikk og folkemusikkerevival. Hovedpunkt i innlegget var: – Debatten i mediene 1981 (Revival contra Hogagerlinjen), – Folkvisen i Danmark før revivalen, – Historisk politisk bakgrunn for utviklingen på 1800-tallet, – Folkemusikkerevivalens årsaker og tendenser. Det ble også spilt nyutgitte plater som eksempel på ulike tendenser. Diskusjonen gikk på parallelle trekk i de andre nordiske land.

Geir Johnson jobber for tiden med en analyse av den populære LPen »Natt og dag« av den norske artisten Finn Kalvik. Dette arbeidet ble presentert på fredag sammen med

musikk eksempelp fra LPen. Musikkvitenskaplige analyser av popindustriens produkter er et viktig arbeidsområdet for kretsen. Så både cover, forholdet mellom tekst og melodi, arrangement og instrumentering, ble ivrig diskutert.

Lørdag ble dagen for planlegging av arbeidet fremover. Det kretsen skal konsentrere seg om er nasjonalanalyser av den alternative musikkbevegelsen i de nordiske land, samt analyser av popmusikk og hitlåter.

Kretsen forsøker også å forholde seg praktisk til musikk. I løpet av uken ble det musisert en del. På onsdag kveld spilte kretsen til spontan dans. Lørdag ble det holdt konsert med program innøvt i løpet av uken, og etter konserten ble det ny dansespilling. Spør om det var gøy!

Gudmund Rydning (Bergen)

Rapport fra den internasjonale konferansen om populærmusikkforskning

I de senere år har interessen for populærmusikken tatt seg opp i musikkfaglige miljøer verden over. Fra å være en musikkform som ikke ble regnet for »seriøs nok« for musikkvitenskapen eller for konservatorieutdannede musikere, og dermed overlatt til en aktiv behovsindustri profitt-rettet organisering, har dens »universelle« gjennomslag gjort at den må tas alvorlig. Flere forhold spiller inn her:

- innenfor ulike områder av populærmusikken har det i løpet av de siste 30 år skjedd oppbrudd mot kommersialiseringen,
- populærmusikkens totale gjennomslag har som konsekvens at andre musikkformer må ha statlig støtte for å overleve,
- med sin utbredelse er populærmusikken den viktigste musikkform blant ungdommen, og har vært det siden 1950-åra.

Disse, og andre forhold, har gjort at musikkviterne i større grad enn tidligere opplever det som en diskrepans mellom fagets innretning og samfunnsmessige realiteter, når deres hovedsakelige beskjeftigelse faglig sett har vært (og er) den seriøse musikken.

Så kommer da heller ikke interessen for populærmusikken som resultat av et gedigent faglig oppbrudd ved universitetenes lærerkollegier, men som en dreining i problemstillingene på *studentplanet*.

Den første internasjonale konferansen om populærmusikk, som ble avholdt i Amsterdam i tiden 21.-26. juni 1981, var derfor i stor grad preget av de unge forskningsmiljøene som har vokst fram, i Göteborg, Paris, Milano, London, for å nevne noen.

Hvorfor arrangere en konferanse om populærmusikk?

Internasjonalt sett har det i de senere år vært flere banebrytende arbeider innenfor

populærkultur-forståelsen, som har gitt ny innsikt i dens plass i folks hverdag og bevissthet. Det kan være nok å nevne Raymond Williams' arbeiderkulturprosjekt, Philip Taggs analyser av Kojak-serien, eller Bent Fausings billedanalyser. Det arbeidet som har vært gjort for musikkens del har imidlertid ofte manglet begrepsbruk for det musikalske språket i populærmusikken, og derved har analysene blitt ytre beskrivelser. (Noe tilsvarende kan vi se gjør seg gjeldende for popjournalistikken, som ytterst sjelden kommer ut over »jeg synes«-nivået).

Formålet med konferansen var å:

- fokusere på felles forskningsproblemer
- spre informasjon om populærmusikkforskning, dens prosjekter og resultater
- minske risikoen for forsknings-overlapping
- diskutere relevansen og nytten av forskning i populærmusikk.

Dette ble gjort gjennom foredrag og diskusjoner, 17 ialt, som spredte sig over et vidt felt; fra overgripende systemanalyser til presentasjoner av mindre kulturer. Som et eksempel på det overgripende perspektivet vil jeg nevne Günther Mayers foredrag om rock-musikken som internasjonal fenomen. Hans hovedpoeng er, at rocken, i dens spesielle musikalske og estetiske drakt er uttrykk for dypere prosesser som radikalt har endret forholdene for produksjon, spredning og resepsjon av musikk. Dette nødvendiggjør en teoretisk analyse av de styrende faktorene for musikalske kulturers eksistens og utvikling, ikke minst når det gjelder massemedias betydning, og framveksten av masse-publikumet som en sosialt kvalitativt ny kategori mottakere.

Av mindre kulturer vil jeg nevne Sylvia Moores presentasjon av Osibisa, som ble

knyttet sammen med John Collins foredrag om highlife-musikken, som var svart populærmusikk i Vest-Afrika allerede på 1800-tallet. Gjennom disse foredragene fikk deltakerne førstehånds innføring i utviklingen av en musikkultur, dels basert på de økonomiske mulighetene merkantilismen skapte på 1800-tallet, dels basert på kontakt mellom Vest-Afrika og Vest-India.

Tilsvarende foredrag ble også holdt om populærmusikk i Sovjet-Unionen og Jugoslavia.

Den tredje kategorien foredrag var de som behandlet et spesifikt problem teoretisk, slik som Antoine Hennion, som har arbeidet med »populærmusikk som sosial produksjon«. Hans interesse går mot arbeidsdelingen i plateindustrien, og hvordan industrien kan formidle gruppeidentitet til lytterne gjennom musikk. Hovedproblemet han stiller seg er å forklare hit-låtens spesielle gjennomslagskraft. Han ser bort fra at det kan være en en-veis manipulasjon via massemedia. Tvert imot, han ser det slik at småprodusentenes betydning i grammofonindustrien peker mot en langt dypere mekanisme, som muliggjør formidling av svært »u-offisielle« former for sosial mening. På denne måten kan stumme ønsker og behov uttrykkes, og nye sosiale gruppers identitet uten tidligere adgang til den politiske sfæren kan »slå igjennom«. Gjennom dette perspektivet kan plateprodusenten betraktes som en som forsøker å forutse de nye formene for behov.

Konferansen munnet ut i en debatt om hvordan populærmusikkforskningen kan tilrettelegges for skolebruk, og med etableringen av det internasjonale forbundet for populærmusikkforskning. Ialt 120 deltakere fra 16 land deltok i en lang, slitsom og spennende uke.

Geir Johnson (Bergen)

Debat og kommentarer

Om skematismens spøgelse i Modspil

I forrige nummer af Modspil så Søren Schmidt det, at den »moderne klassiske« musik støttes af staten her i Vesten, som »et medlemsbevis . . . i den borgerlige, kapitalistiske internationale«. Minna Larsen spørger i sidste nr. om, hvad der er »galt med den vestlige verdens kunstneriske frihed? – med den frie eksperimenterende kunst?«.

Sørens svar der går på, at friheden til at eksperimentere har en ideologisk og repræsentativ funktion, er på sin vis uddybende og alligevel et elendigt svar.

Det er den altfor færdige, skematiske udgave af klasseanalysen, der synes at spøge her: samfundet har 2 klasser og ethvert kulturelt fænomen kan henføres til én og kun én af disse – i smukkeste overensstemmelse med den klassiske, aristoteliske logik, omend ikke med den dialektiske.

Nej, jeg tror ikke, Søren altid tænker så firkantet. Men jeg vil alligevel godt tæske videre på skematismens spøgelse, fordi jeg synes, det spøger i bladets linje i det hele taget.

Musikken blev ladet i stikken af venstrefløjen, da den politiske bevidsthed kom frem fra slutningen af 60'erne. Kunne den ikke legitimere sig ved sin tekst, blev den tilskrevet borgerskabet, og den filosofiske side af musikarbejdet blev afskåret, som Niels Brunse har skrevet om fornylig i Politisk Revy. Derfor har vi på musikinstitutterne været klemte inde mellem vores musikinteresse og et krav om at tage stilling. Og i denne firkantethed synes Søren og Modspil at være blev hængende.

I Modspil's landkort over de musikalske genrer i nutiden eksisterer der rytmisk musik (som der kan være interessante artikler om) og klassisk musik i en front overfor hinanden.

Bortset fra Irene Beckers artikel: »At eksperimentere er også politisk« i nr. 2, 1978, har man ikke beskæftiget sig med det, der går tværs af genrerne. Og da slet ikke med ny kompositionsmusik, bortset fra at den får den tvivlsomme ære at blive genstand for Sørens analyse.

En mere generel front, synes jeg, går mellem den miljø-orienterede og den for alvor masseproducerede musik. Også her er overgangen flydende, men dog ikke mere end at pladeindustrien her i landet for nogle år siden i en samlet henvendelse til DR kunne tage munden så fuld som til at kritisere den »enorme stigning« i udbuddet af de »sektariske musikprogrammer, såsom jazz, klassisk og folkemusik«. Jo, den ikke-kommercielle musik har en fælles interesse.

Der er mange nulevende kompositions-musik-komponister, der vil stritte imod at blive betragtet på Sørens måde, der i sin konsekvens er gruelig intolerant mod en række personer, bestræbelser og resultater.

Den skematiske betragtningsmåde er også gruelig intolerant mod den kreative empiri. Griber man skrivetøjet eller instrumentet for at realisere en ny idé, kan det være et utilsadeligt barnligt forsøg på at udtrykke sig heni-mod et ikke afgrænset fællesskab. Musikken lever i sidste ende bare af den. Og inden for mange lejr findes musikalske bestræbelser, der netop søger at angribe fordomme mellem genrerne. En »praktisk musiksociologi her og nu«. Den slags kan man læse om i MM, men ikke i Modspil. For Modspil's holdning er en kritiker- ikke en musikerholdning.

Gid I ville reflektere grundlaget for jeres sociologiske udsyn noget mere og få et mere

fodformet forhold til empirien, også den kreative empiri. Og til de musikalske miljøer og deres dynamik.

Carl Bergstrøm-Nielsen

Vedr. artikel i nr. 12

Vi skal anmode om, at nedenstående indlæg bringes i førstkommande nummer af Modspil.

I nr. 12 bringer Modspil et interview med lederen af Den Rytmiske Aftenskole, Flemming Madsen.

Vi skal ikke kommentere angrebene på Københavns Kommunes Aftenskole. Derimod indeholder artiklen en række oplysninger om Københavns Kommunes Aftenskole som ikke er korrekte. (Kopi af artiklen samt svaret er sendt til Københavns kommune og Undervisningsministeriet.)

Der er grund til at gøre opmærksom på, at Københavns Kommunes Aftenskole (der for flere år siden forlod forkortelsen KKA) blev etableret i 1897, hvorimod hovedparten af de københavnske aftenskoler er opstået i de seneste ti år.

Flemming Madsen skriver hvor svært det er, at få skolen til at løbe rundt økonomisk.

Han kunne hjælpe på økonomien ved at holde samme administrationsgebyr som på de store skoler, han langer ud efter. Det er fra Københavns kommune opgivet, at gebyret er

sat til kr. 70,-, hvor Københavns Kommunes Aftenskole og en række andre tager kr. 90,-.

Så nævner Flemming Madsen, at Københavns Kommunes Aftenskole ikke er regnskabspligtig.

Det er noget vrøvl. Københavns Kommunes Aftenskole er lige så regnskabspligtig som andre aftenskoler, og der indsendes nøjagtig de samme skemaer som andre skoler, herunder også regnskabsskema R.

Københavns Kommunes Aftenskole har naturligvis både sit eget budget og sit eget regnskab og begge dele godkendes af Københavns Skoledirektion.

Derfor har Københavns Kommunes Aftenskole aldeles ikke ubegrænsede ressourcer at trække på.

Københavns Kommunes Aftenskole drives som enhver anden aftenskole, og har ofte trangere vilkår end de politiske oplysningsforbund, fordi midler og dispositionsret er begrænsede og beslutningsprocessen lang. Københavns Kommunes Aftenskoles midler står i nøje forhold til skolens samlede aktivitet. Og da Københavns Kommunes Aftenskole er landets største aftenskole med et samlet timetal på over 200.000, ja, så er der flere midler til rådighed end ved en lille skole.

Hvis man skal tale om forskelsbehandling må det være Københavns Kommunes Aftenskole, idet skolen klarer sig uden det administrationstilskud, visse skoler får og endda giver overskud.

Det er altså noget vrøvl at tale om, at Københavns Kommunes Aftenskole er »helt inde« og andre mere eller mindre ude i forhold til fritidsloven.

Jeg skal love Flemming Madsen, at der for længst var skredet ind fra undervisningsministeriets side, hvis det havde været tilfældet.

Det, der for mig at se, er D.R.A.'s problem er, at nok er fritidsloven rummelig, men altså ikke rummelig nok til en skole som D.R.A. med sine mangeartede aktiviteter.

Og her kommer også problemet i forhold til Københavns kommune, der har en meget konstant opfattelse af begrebet aftenskole.

Der er naturligvis behov for en skole som D.R.A., men her giver fritidsloven altså visse begrænsninger og man må nok give D.R.A. det råd at søge sin virksomhed finansieret ad andre kanaler.

Iøvrigt må D.R.A. have en voldsom ekspansion i år, idet Flemming Madsen opgiver timetallet til 8.500. Iflg. Københavns kommunes statistik for sæson 79/80, altså sidste år, er timetallet 3.281. 827 deltagere startede på undervisning, 581 fuldførte. Det giver et frafald på 29,74%.

Københavns Kommunes Aftenskoles musikafdeling havde 1.190 deltagere og et frafald på 18,03%.

Venlig hilsen *Hans Juul Christensen*

Svar til Hans Juul Christensen, Københavns kommunes Aftenskole:

Det er da kun glædeligt, at de regnskaber, som Flemming Madsen forgæves har efterlyst, alligevel findes.

Men det interessante aspekt ved sagen er nu stadigvæk, overfor hvilken instans aftenskolerne er regnskabspligtige. Ingen kan selvfølgelig undre sig over, at der ikke eksisterer noget modsætningsforhold mellem Københavns Skoledirektion og Københavns Kommunes Aftenskole (KKA), eller med andre ord mellem Københavns kommunes Skolevæsen.

Og som Hans Juul Christensen nævner, er det da heller ikke i KKA, man har problemer med at få midlerne til at balancere med skolens samlede aktivitet. Naturligvis klarer KKA sig uden det administrationstilskud, som visse andre oplysningsforbund (men altså ikke Den Rytmske Aftenskole) får. Administrations-tilskudsordningen er jo vedtaget af Borgerrepræsentationen for at *undgå* konkurrenceforvriddning mellem KKA og de øvrige aftenskoler. Åbenbart må man i Borgerrepræsentationen have ment, at nogle *var* mere inde end andre.

Hanne Tofte Jespersen

Den rytmiske musik i Danmark

Tre skridt frem og to tilbage?

MODSPIL's leder i nr. 12, Den rytmiske musik i dagens Danmark, har fået det til at hagle ned over os, der skrev den. Kritikken er både kommet internt fra andre redaktionsmedlemmer og udefra. De to steder vi indtil nu har set kritikken nedfældet er i Peter Rasmussens læserbrev, bragt i MODSPIL nr. 13 og i en anmeldelse af MODSPIL's nye årgang Land og Folk, hvor der bl.a. står:

Man fornemmer at udgiverne i højere grad ønsker at blande sig i den igangværende debat og det er al ære værd. En mildest talt polemisk leder om »Den rytmiske musik i dagens Danmark« skal sikkert nok udløse reaktioner over en bred front. Hør f.eks. »Ser vi på den alternative karakter, den rytmiske musik i sin begyndelse havde, den karakter der gjorde, at man måtte *slås* for at få sine krav om undervisning i musik af denne art igennem – så er den ikke længere identisk med den karakter, den nu brede, statslig støttede rytmiske musik-kultur har«.

Ja, det står der faktisk sort på hvidt. Senere konstaterer forfatteren, at det tilsyneladende i øjeblikket er »den håndværksmæssige side, der prioriteres højest i beskæftigelsen med rytmisk musik. Dygtiggørelsen på instrumenterne er i højsædet« – er I der, jer fra organisationerne, der ikke har tid til at spille, fordi der skal skræbes penge sammen.

Men vi har hørt om mange flere reaktioner.

Det er muligvis et let stik at tage hjem at sige følgende, men hensigten med lederen var faktisk at fremprovokere en diskussion om dette emne. En modpol til den debat, der er ført i DMT, som handler om forholdet mellem rytmisk musik og ny musik, altså en diskus-

sion ført mellem folk fra miljøet og folk udenfor miljøet. Denne form for debat får ofte en moralsk dimension. Det kommer til at handle om hvem der har mest ret i deres syn på musikalisk fremskridt, hvem der har fat i den lange ende. Men den slags ting kan man i realiteten kun vise i handling, selve eksemplet indgår som argument i debatten på længere sigt. Rent faktisk er det jo ikke altid dem der har ret på papiret, der også har det i virkeligheden.

Vi er indstillet på, at dette kan komme til at gælde for os selv, men inden vi strækker våben, vil vi alligevel gøre nærmere rede for vores synspunkter.

Lederen i MODSPIL var et forsøg på at starte en intern debat på den rytmiske front. Et forsøg på at diskutere vores eget udtryksmiddel, den rytmiske musik, brugt som middel i en kamp, hvordan denne så opleves af den enkelte eller af de enkelte grupperinger. En meget vigtig forudsætning for en vellykket praksis er efter vores mening konstant refleksion over denne praksis indhold – handlen og tænken er to sider af samme sag, når det drejer sig om at fungere i et samfund, der er uendelig kompliceret i sin struktur og udtryksform. Det som kan være meningsløst i en ydre konfrontation, nemlig at ville diskutere modsætningsforhold, som kun kan udkæmpes i regulære magtkampe, f.eks. modsætningsforholdet mellem undertrykkere og undertrykte i et samfund, kan internt være selve betingelsen for at en bevægelse bliver stærk.

Dette være sagt til en begyndelse – som en slags principiel overvejelse.

Nu er det jo sådan, at den gruppering – den rytmiske musik – som vi taler om – aldeles ikke udgør en samlet front. Det er en illusion hvis man forestiller sig at der ligger én fælles

interesse bag de udfoldelser, som vi stadig dif-fust samler under betegnelsen. F.eks. repræ-senterer MM og MODSPIL to i bund og grund forskellige holdninger til den rytmiske musik og det er ikke småting, der i tidens løb er blevet skrevet om MODSPIL i MMs spalter.

MODSPIL's interesse på dette felt har for det første været koncentreret om nutidige danske forhold (det er en af grundene til, at Peter Rasmussen rammer ved siden af, når han taler om Elvis i suttelfasken og Beatles i skoletasken). Desuden har vi hidtil interesse-ret os specielt for den musik, der var knyttet til venstrefløjssaktiviteter.

Et af de spørgsmål vi ville rejse med lede-ren er faktisk, om vi har været for indsnæv-rede i vores emnevalg, udtrykt gennem formu-leringen: Spørgsmålet kan også formuleres som et spørgsmål om musikalisk aktivitet kan/skal kobles direkte på en politisk aktivi-tet, om den skal forstås som en direkte forlæn-gelse af en politisk aktivitet, eller om dens funktion er formidlet eller formidlende i for-hold til en politisk grundholdning.

Det spørgsmål vil vi komme tilbage til.

Faktum er, at MODSPIL har beskrevet venstrefløjens musikaktiviteter – ikke kun på koncertplanet, men tværtimod i et bredt per-spektiv f.eks. i uddannelsessystemet. Her er den rytmiske musik blevet integreret i forbin-delse med en pædagogisk holdning, som re-præsenterer et alternativ til den borgerlige skole. Og når den rytmiske musik vandt ind-pas her, eller rettere når man fik kæmpet sig til indførelsen af den – i skolerne og i musikud-dannelserne – så var det ikke bare for at følge med. Det skete sandelig også, fordi den ryt-miske musik repræsenterede det musikalske alternativ, der faldt i hak med den kritiske holdning, den kritiske pædagogik kort sagt – hele den politiske bevidstgørelse, der fulgte i kølvandet på 68.

Men det er selvfølgelig ikke kun i uddannel-sessystemet, den rytmiske musik slår igen-nem. Dens gennemslag her – sker tværtimod i kraft af, at den rytmiske musikkultur her-

hjemme for alvor blomstrer op. Vel at mærke en *dansk* rytmisk musikkultur. Og det er netop i begyndelsen af 70'erne, der kommer anderledes gang i den danske rytmiske musik; en masse danske grupper opstår kan dateres til årene fra 1970-75.

Denne musikkultur kommer til udfoldelse i mange forskellige sammenhænge. I hele det kulturpolitiske miljø, som opstår omkring de folkelige bevægelser indgår den rytmiske musik som en naturlig del. Ikke ethvert andet musikalsk udtryksmiddel, men netop den *rytmiske* musik.

Det gælder altså også de musikalske aktiviteter, der specielt har været knyttet til venstrefløjen. I første omgang var disse aktiviteter båret af ønsket om at formidle det politiske budskab konkret, med musikken som fødsels-hjælper. Imidlertid voksede bevidstheden om det musikalske udtryks vigtighed, deraf kunne man jo lære af den kommercielle del af den rytmiske musik. Det nytter ikke at spille dårlig musik, selv om intentionen er god nok. Altså fokuserer man mere på musikken. Men med musik forholder det sig nu engang anderledes end med det sproglige udtryk. – Der lå en progressiv tendens i selve det at organisere sig, komme ud af starthullerne, herunder at bruge musikken. Men hvad medfører professionaliseringen, den musikalske perfektionering for den oprindelige, alternative karakter?

Der er faktisk nogen, der er optaget af dette problem indenfor den udøvende del af den rytmiske musikkultur – det som vi kaldte den rytmiske bevægelse (og en bevægelse kan godt eksistere, uden at den er en organisation, Peter, kendetegnede ved græsrodsbevægelser er jo netop den ikke-organisatoriske karakter).

I tidsskriftet »Kvindespor« nr. 2/1981, siger kvindegruppen RØDE WILMA i forbindelse med den udvikling de har været igennem og stadig befinder sig i, at: »Problemerne med ambitioner og professionelle krav er sikkert kendt indenfor andre grene af kvindekulturen. Det er godt, at vi er kommet ud over en puritansk holdning. At vi nu værdsætter

smukke og professionelt udførte produkter. At det ikke længere bliver betragtet som undertrykkende, hvis nogen er gode og sikre i deres udtryk. – Men vi skal passe på ikke at gå i den modsatte grøft. At noget er godt *fordi* det er professionelt lavet eller *fordi* det er smukt. Vi synes det er svært at styre ambitionerne. Det er svært at fastholde det kvindepolitiske alternativ til (mands)kulturen samtidig med, at vi tilegner os teknikker og færdigheder, der traditionelt har været brugt i en anden kulturs tjeneste«.

At denne problemstilling ikke kun gælder for kvindemusikken turde være indlysende. – Spørgsmålet er altså, om den progressive tendens, der lå i bevægelsen fra starten, er bibeholdt, – eller om den rytmiske musik simpelt hen har erstattet den klassiske musik som *emme-* og så i øvrigt bevæger sig i samme bane?

Det er det spørgsmål vi vil stille, og vi gør det ud fra to synsvinkler. Den ene er en ren økonomisk betragtning.

Når vi i den sammenhæng taler om bred økonomisk statsstøtte til den rytmiske musik, er det naturligvis relativt. Den økonomiske situation sættes i relation til forholdene for 10 år siden. I denne sammenhæng er det indlysende, at der er sket en legitimeringsproces – helt enkelt udtrykt i bevillingernes størrelse. Vi tænker stadig i det brede perspektiv, f.eks. uddannelse og efteruddannelse, radio og fjernsyn og også fordelingen af midlerne fra musikområdet. I første omgang ønsker vi altså i et ganske bestemt perspektiv, det økonomiske at undersøge, hvad der sker når en kultur fra at være entydig subkultur bliver en integreret del af det statslige musikliv. Vi kan ikke besvare dette spørgsmål – i øjeblikket er det en proces der forløber. Men vi stiller det, fordi vi er interesseret i hvad der vil ske med vores bevægelse indenfor den struktur som det statslige musikliv udgør. Kan det holde fast ved alternativkarakteren når der samtidig kæmpes for en større og større del af kagen? Eller er man måske ligeglad med denne problem-

stilling? Her kan den samlede bevægelses karakter af alternativ komme i modstrid med enkeltinteresser. Og det er jo netop det, der er borgerlig politik overfor et pres nedefra eller udefra. Del og *hersh*.

Sæt de enkelte gruppers interesser op mod hinanden på det økonomiske plan, så skal de nok bruge kræfterne på at legitimere sig overfor de bevilgende myndigheder – ikke på at bekæmpe dem. Det er som at bevæge sig ind i en hveserede at ville diskutere disse spørgsmål, for det drejer sig jo i mange tilfælde om simpelthen at *overleve* ved hjælp af statspenge – og hvad hjælper det, at man holder fanen højt, hvis eksistensgrundlaget er faldet bort? Her kæmper vi under den præmis, at Danmark er et så lille land, at det kan være umuligt at skabe et egentligt marked for de produkter, der skabes på venstrefløjen, det være sig musik eller tidskrifter eller andre publikationer.

Det danske marked for musik er generelt set borgerligt domineret. Det er et kapitalistisk marked stimuleret af reklame, bl.a. den reklame, som indirekte ydes gennem radio og TV. Venstrefløjen har hårde betingelser med deres musik under disse forhold. Derfor bliver den socialdemokratiske stat *reelt* den nærmeste allierede i økonomisk henseende og denne situation, at man som rebelsk lillebror er økonomisk afhængig af sin etablerede magtfulde storebror, er forbandet.

Mulighederne for manipulation fra den herskende parts side er evidént, specielt i en situation hvor der langt fra er penge nok til alle.

Hvad skal man så satse på; at tilkæmpe sig så mange midler som muligt fra denne stat, eller prøve at vinde indflydelse, udbredelse via markedet? En bred organisering på venstrefløjen ville, uanset svaret, udgøre en bedre ramme at arbejde udfra.

Bevæger vi os nu fra det økonomiske perspektiv til *indholdet* af den kultur, vi taler om, denne rytmiske musikkultur i al dens mangfoldighed, så sløres konturerne øjeblikkelig. Hvordan overhovedet beskrive den indholdsmæs-

sigt sådan at man kan vurdere rytmisk musik som udtryksmiddel, vurdere betydningen og mulighederne i det?

Vi stillede spørgsmålet om, hvordan musikalsk aktivitet skal forstås som/i forhold til politisk aktivitet. Vi gjorde det vel vidende, ja, åbent proklamerende, at vi tog udgangspunkt et bestemt sted i denne rytmiske mangfoldighed. Ikke for at negligere resten, men fordi vores ærinde var og er at sætte spørgsmålet om det at bruge rytmisk musik som udtryksmiddel til debat. Og vi valgte at tage udgangspunkt der, hvor de udøendes selvforståelse rent faktisk har rummet en klart erklæret politisk dimension.

Derfor musikbevægelsen fra begyndelsen af 70'erne. Ikke fordi vi ikke skulle være klar over, at denne bevægelse har sine musikalske rødder i noget, der ligesåvel kan gøre krav på betegnelsen rytmisk musik, (men målet for os var heller ikke at besvare spørgsmålet: Hvad er rytmisk musik? For at opstille en definition, der kan rumme det hele. Vi afstak blot rammerne for det problem, vi sætter under debat). Bevægelsen tilføjede imidlertid en anden, en yderligere dimension, hvorved den kom til at skille sig ud fra dens nærmeste ophav. 50'ernes og 60'ernes musikalske udtryk rummede nok et oprør (mest et generationsoprør), men rakte ikke så langt som til en erklæret politisk opposition.

Musikbevægelsen derimod repræsenterede faktisk troen på muligheden af at handle i kraft af musikken, troede at det at bruge den rytmiske musik som udtryk i sig selv kunne rumme en politisk handling. Ikke fordi man særlig dybtgående har analyseret, hvori forbindelsen musik/politisk handling egentlig bestod. Her er det at fornemmelserne, »tænkemåden« mest har overtaget. Selve processen, den politiske bevidstgørelse var noget i sig selv, og at erobre musikscenen var også noget. Det var et skred, en bevægelse, og da det samtidig var klart anderledes end de betingelser, der bød sig indenfor den etablerede,

klassiske musikkultur, lå der alene deri noget alternativt.

I en tid og et samfund, hvor den enkeltes udfoldelsesmuligheder reelt bestemmes og begrænses af arbejdspress/arbejdsløshed nedskæringer og indgreb på alle fronter, er det klart, at modtræk til elendigheden som f.eks. opblomstringen af en (ny) musikkultur opfattes positivt. På den måde kan en handling i første omgang i sig selv være et progressivt træk, uden at det progressive indhold egentlig defineres nøjere.

Udbuddet af musik er i sandhed større end nogensinde netop nu; der spilles og forbruges fantastisk megen musik, inklusive blandt folk på venstrefløjen. Med samme venstrefløjs refleksioner over indholdet af dette produkt, musikken, ser det anderledes ud. Der er og har været tale om meget spredt og blød fægtning. De mest oplagte musikprodukter indenfor bevidsthedsindustrien, som f.eks. disco'en skabte nok røre, men især er det alle »udenomsværkerne«, diskotekerne, tøjet, håret etc. der har været genstand for opmærksomheden, ikke blot hos brugerne, men altså også blandt dem, der lever af at iagttage og reflektere (vi går heller ikke ram forbi i MODSPIL).

Problemet synes at være selve musikken. Ingen tør ligesom antaste denne for os alle så basale, ja basale hvad? Vi bevæger os udenom og vil ligesom have den for os selv. Vores musik, den rytmiske er der vel ikke noget galt i? Hvis det progressive indhold endelig forsøges udlagt, er det i reglen den rytmiske musiks *kropslige* karakter, der trækkes frem. Det kropslige element er til stede i den samværsform, som er forbundet med rytmisk musik. Dels blandt musikerne, hvor samspillet – kropslig overensstemmelse – i en musik af mere eller mindre improvisatorisk art er afgørende; dels hos publikum, lytterne, hvor musikkens kropslige appeal er af fundamental betydning for tilegnelsen.

Ikke mindst indenfor de sidste år er der sket en ændring i holdningen til kroppens, det

kropsliges betydning. Nærmest en genopdagelse af kroppen, i teorien i hvert fald idet tidspunktet for »genopdagelsen« nøje hænger sammen med den reelle deformation af sanseligheden i det senkapitalistiske samfund. Det er derfor ikke underligt eller forkert, at kropslighed generelt i venstrefløjsammenhæng forstås positivt. Det er da heller ikke tilfældigt, at man indenfor en aktivitet som Nordisk Sommeruniversitets musikkreds finder det vigtigst at kredsens deltagere også forholder sig aktivt til deres emne, med andre ord, spiller selv (se andetsteds i dette nummer). Og det er nok ad den vej vi skal forstå det faktum, at den rytmiske musik som sådan ikke eller kun i ringe grad problematiseres. Det gælder såvel af udenforstående som indenfor dens egne rækker. For hvis vi betragter det kropslige udtryk som noget positivt, det vil sige, noget der kan virke frigørende i en tilværelse, der overvejende er præget af repression, er det så ikke som det skal være?

Tilsyneladende er det dette resonnement, der har ligget bag den almindelige opfattelse af rytmisk musik og det, der præger denne musikkulturs selvforståelse. Men sammenstillingen musik/kropslighed/frigørelse er ikke dermed den indholdsmæssige afdækning af udtryksmidlet den rytmiske musik, vi eftersøgte. Derimod kan vi godt bruge kropsligheden på en anden led. Det kunne måske sige os noget om, at det *ikke* er via koblingen musik/politisk handling, vi skal forstå betydningen af rytmisk musik. Kropsligheden, den kropslige appeal kunne tages som udtryk for, at musikkens gebet i virkeligheden er et andet end den politisk, bevidst-reflekterede handling. At musikkens kraftfelt snarere er det direkte sansemæssige, hvilket på ingen måde mindsker betydningen af det. Det er derimod en kvalitativ forskel, som må få afgørende indflydelse på vores vurdering af dens betydning.

Vi kan altså ikke gå ud fra, at resultatet under alle omstændigheder er frigørende. – Det kunne ligesåvel være regression måske

ovenikøbet repression. Det er heller ikke givet, at vi kan slutte fra det umiddelbart subjektivt frigørende ved musikoplevelsen til en

egentligt overskridende, frigørende handling. Men vi kunne begynde der, hvor vi søger at afdekke de muligheder, der ligger der, hvor

musikken og oplevelsen af den tilsyneladende sætter igennem.

Hanne Tofte Jespersen/Karin Sivertsen



Nye bøger

En liste over nye bøger, som vi mener har interesse for vores læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Bela Bartok: . . . *urfolk musikens källa*. Brev, artiklar, dokument sammenställda av Jozsef Ujfalussy. Förord av Jan Ling. (Oversat efter den ungarnske originaludgave 1974). Göteborg 1981. 480 s., ca. sv. kr. 130,00.

Thue de Cros Dich & Bente Langagergaard: *Reggae på Jamaica*. Århus 1981. 272 s., ca. kr. 98,00.

Per Drud Nielsen: *Studier i hverdagsmusikens sociologi*, I-II. Århus 1981. 450 s., kr. 135,00.

De røde synger. Red.: Anna-Lise Malmros, Morten Thing & Leif Varmark. Ny gennemrevideret udgave, Kbh. 1981. 325 s., kr. 49,00.

Folkemusikbank og folkemusikkonservatorium. Rapport over 10 dages seminar i Folkemusikhuset i Hogager juli 1980. Hogager 1981. 78 s., kr. 15,00.

John Lennon, Yoko Ono: Samtale 6. december 1980. Kbh. 1981. 108 s., kr. 49,50.

Musikalsk Folkekultur. Tidsskrift for musikalsk folkekultur udgivet af Albertslund Folkemusikhus (Storstræde 22, 2620 Albertslund). Provenummer sommer 1981. Abonnement (10 nr. à ca. 40 s.) for institutioner kr. 100,00, støtteabonnement for enkeltpersoner kr. 75,00.

Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborgs Universitet: *Stencilerade Skrifter*. (En skriftrække med tekster, der indgår i institutionens forskningsvirksomhed. Katalog kan rekvireres fra: Musikv. Inst., Göteborgs Universitet, Viktoriagatan 23, S-411 25 Göteborg, Sverige).

Nord Nytt. Nordisk tidsskrift for folkelivsforskning, nr. 9. Tema: Teori-kritik-praksis. Arbejderkultur-folkeminder-folkekultur. Red. af Fl. Hemmersam. 120 s., kr. 40,00 (studerende dog kr. 21,00). Abonnement og løssalg: Museumstjenesten, Lysgård, 8800 Viborg.

Joseph Owens: *Dread. The Rastafarians of Jamaica*. London 1979. 282 s., kr. 69,00.

Sten Clod Poulsen: *Udviklingsbetingelser for den alsidige personlighed*. En problematisering af musiske fag og musisk virksomhed i skole- og uddannelsesforløb. Kbh. 1980. 189 s., kr. 118,85.

Roskilde Festival. Informations forlag, Kbh. 1981. 192 s., kr. 105,00.

Thomas Thomsen: *Farvel til Danmark*. De danske skillingsvisers syn på Amerika og på udvandringen dertil 1830-1914. Århus 1980. 149 s.

Jürgen Uhde: *Beethovens Klaviermusik*, I-III. Reclam Verlag 1980. 1620 s., DM 36,00.

NR. 14

Musikken er af
Amdi P.

**POLITISK musik, musikkursus på Tvind
Dansk SAM
Fassbinders Lili Marleen
Interview med folkemusiker
Kurser Konferencer Festivaller
Anmeldelser
Debat og kommentarer
Nye bøger**

PubliMus